ISSN 0130·6405

84 5 ИСКУССТВО КИНО

Александр Хван, Валерий Тодоровский, Сергей Сельянов (слева), Иван Дыховичный, Владимир Хотиненко (справа) — режиссеры-победители конкурса «Номинация: Кино XXI век » на Ялтинском кинофоруме в январе 1994 года. Материалы, посвященные этому событию, читайте в номере.

Фото А. Тянгны-Рядно

OFFENE GRENZEN

FILMLAND ÖSTERREICH
FILMKONTINENT EUROPA

OPEN BORDERS

FILM, STATE AND SOCIETY
IN EASTERN AND WESTERN EUROPE

ОТКРЫТЫЕ ГРАНИЦЫ

КИНО, ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО
В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Под редакцией
Бернхарда Франкфуртера (Австрия)

Эта публикация представляет материалы симпозиума, посвященного актуальным проблемам выживания кинематографа в странах Восточной Европы. Симпозиум проходил в городе Граце (Австрия) в мае 1993 года и собрал около пятидесяти представителей всех восточноевропейских кинематографий.
По договоренности с Кинобюро Австрии «Искусство кино» печатает в сокращенном переводе основные выступления участников симпозиума в виде книжек-приложений к 4, 5 и 7-му номерам журнала.

Редактор русских переводов
Нина Игнатьева

ИСКУССТВО КИНО

5 '04

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. (зам. главного редактора)
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С. (отв. секретарь)
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

Pro и contra

3 **Ю.Арабов.** Full Crash

Рейтинг «ИК»

21 Лидеры общественного мнения кинематографистов о политике в сфере кино (часть I)
101 Лидеры общественного мнения кинематографистов о политике в сфере кино (часть II)

Фестивали

27 **Дмитрий Быков.** «Молодость ходит со смертью в обнимку»
28 Из стенограммы обсуждения конкурсной программы кинофорума
33 В поисках реальности
36 **Александр Хван:** «Кино — это коллективное сновидение человечества»

Мир души

38 **Митрополит Антоний Сурожский.** О созерцании и деятельности

Портреты

53 **Петар Бречич.** Забвение с открытыми глазами

Персоналии

60 **Борис Бланк:** «Я наивно прост. Хотя и безудержно талантлив»
65 **Елена Плахова.** Б.Бланк как зеркало русской контрреволюции

Разборы и размышления

71 **Николай Сванидзе:** «Виновен не жираф...»
75 **Павел Чухрай:** «Для цирка это слишком тонко»

«ИК». Избранная проза

79 **Алексей Биргер.** По ту сторону волков
104 **Татьяна Окуневская.** Татьянин день

Мемуары и публикации

121 **Гарсон Канин.** Треси и Хепберн

Non stop

144 **В.Матизен.** Усеченный Троцкий
145 **Т.Москвина-Ященко.** Нить очевидности
146 **С.Лаврентьев.** Полынников-фильм, или Режиссер класса «Б»
148 **Сергей Кудрявцев.** Любите ли вы Берлиоза?
149 **Сергей Лаврентьев.** Селекционер
150 **А.Шпагин.** Сталин жил, Сталин жив...
151 **Сергей Кудрявцев.** Вторжение похитителей жен
152 **А.Шпагин.** Бег на месте

Досье «ИК»

153 Вся «оскаровская рать»
160 **Summary**

Открытые границы

Материалы «круглого стола» (Австрия)

161 **Иван Муха.** Реальность победила фантазию
162 **Милош Фриз.** Начало преобразований
163 **Конни Фестер.** Система поддержки
165 **Оксана Булгакова.** После объединения
167 **Вальтер Ниттнаус.** Репортажи из Словакии
169 **Ференц Кехельми.** Короткие заметки
170 **Ермек Шинарбаев.** Казахстан: ситуация в кинематографе
173 **Надя Зеелих.** Повивальная бабка с молотом
175 **Герхард Шедль.** Содействие

Оформление художника
Е. Добровинского

Компьютерная верстка
Н. Кудрявцевой

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 28.04.94
Подп. к печати 06.06.94
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 18,55
Заказ 297
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис» —
это ваш шанс на успех!!!

Подробнее см. «ИК», 1994, N 3.

© Журнал
«Искусство кино», 1994

Ю. Арабов

Full Crash

Эта статья была написана до выборов 12 декабря 1993 года. Перед тем как отдать ее в печать, автор долго колебался, в каком виде статью публиковать, — многие выводы, в ней содержащиеся, казались огульными, слишком резкими, а некоторые части вообще звучали как «руководство к действию». В самом деле, правомерно ли «негативные черты отдельных личностей» переносить в целом на людей, которые до сих пор представляют в России едва ли не самую могущественную социальную группу? Наверное, неправомерно...

Однако позорный итог декабрьских выборов для нашего «демократического лагеря» убеждает меня в том, что статью эту можно публиковать почти без изменений. Надеюсь только, что «перегибы» будут понятны, а неточности — прощены.

Брошенная Пушкиным фраза «В России нет общественного мнения» прочно засела в наших головах на протяжении полутора столетий. Вздыхая и сокрушенно разводя руками, мы часто цитировали ее, и казалось, что все гадости нашей жизни объясняются именно этим — в России нет общественного мнения, нет и никогда не было...

Однако реалии исторического развития в последние годы, горбачевская эра, закатившаяся в августе 91-го, и все, что затем последовало, убедительно опровергают пушкинский экспромт. Принимая во внимание наличие силовых министерств, кабинета министров и самого Президента, можно, тем не менее, сказать с большой долей вероятности: «В России нет ничего, *кроме* общественного мнения».

Именно это *общественное* мнение взорвало коммунистический режим, действуя сначала через отдельных лиц, называемых диссидентами, руководило, направляло, давало советы то шепотом, то в полный голос нашему замечательному генсеку, ставшему потом первым президентом умирающего СССР.

Это же *общественное* мнение и похоронило своего освободителя, обвинив его не больше не меньше, как в возможной организации августовского путча 91-го года. Одновременно общественное мнение выдвинуло другого лидера и, прикрываясь им, как щитом (а что с ним сделается? с таким-то теннисистом?), попыталось утвердить в стране рыночную экономику, чтобы сейчас, в наши дни, попытаться отобрать у теннисиста ракетку и «отправить в монастырь грехи замаливать».

При более близком взгляде, однако, выясняется, что общество имеет отношение к *общественному* мнению... как бы это помягче выразиться, далекое, что ли, непрямое, косвенное. Если под обществом понимать все группы людей, живущие в нашей стране, разделенные социальными, возрастными, национальными и иными границами.

Однако озвучивает этих людей меньшинство, на поверку, человек пятьдесят-семьдесят, с которых, в общем, и спросить нельзя, потому что утыкаешься в то же туманное облако под названием «общественное мнение», за которым скрывается страна, или молчащая (потому что язык не поворачивается от усталости), или несущая какую-то дичь, например, гоголевское «Душно мне!», или того хуже.

Вопрос об общественном мнении непраздный. Лишь в последние годы кое-как начали слушать человека улицы, человека толпы, и разброс мнений оказался большим, картина — пестрой, с трудом сводимой к определенному «озвучанию». Вскоре грянул еще один роковой час — московские события 3—4 октября. Жахнуло и рвануло, причем в прямом смысле, так что копоть до сих пор стоит. И дежурные голоса «озвучивающих» в который раз перекричали общество, от лица которого говорят, и если честно, поселили в душах хаос значительно больший, чем те редкие

Full crash — полный крах (англ.).

залпы танков, лишившие девственности нашу Белую даму[1].

Оказывается, снайперы были не из Приднестровья. И не азартный военный летчик их на нашу голову зазвал, — это теннисист сидел на деревьях и провоцировал. А когда спровоцировал, и вице-пилот, вспоминая афганский опыт, воззвал к «мотоциклетам с пулеметами», тут-то и разрешилось. Тут-то и проявился известный авторитаризм известной авторитарной личности. А все мы — пешки в ужасной игре.

Слава Богу, наконец-то! Понадобился мятеж и кровь, чтобы с языка «озвучивающих» сорвалось давно припасенное, заветное, выношенное.

Да простят меня мои коллеги, друзья, соратники. Я говорю об интеллигенции, о нас с вами и о наших худосочных попытках объяснить мировой катаклизм злой волей отдельно взятой личности.

Я бы хотел поглядеть на события 3—4 октября с другого шестка. Эти события не ставят, на мой взгляд, вопроса о власти, ибо власть совершенно полно проявила себя в них, чуть ли не единственный раз с 85-го года. А к тому, что полно и должно себя проявило, какие могут быть вопросы? Адрес вопросов должен быть сменен, они могут быть направлены к нам, вернее, к тем из нас, кто формирует так называемое «общественное мнение». Не я один чувствую беспокойство, не я один пытаюсь направить вопросы по другому адресу. Уже созрело интуитивное знание, смутная догадка о том, что во второй раз за последние два года мы перешагнули (перевалили с трудом!) какой-то страшный рубеж, за которым маячит новое, и это новое пугает, заставляя журналистские перья трепетать. И пугает, смею вас заверить, не зря.

Однако чтобы разобраться, какую роль сыграла наша интеллигенция в событиях 3—4 октября 1993 года, что это за события были и в чем их причины, следует отъехать назад, этак лет на двести-триста, в те смутные клубящиеся времена, когда начал формироваться новый образованный слой России, приведший позднее к созданию того, что, попросту и не стесняясь, окрестили «властителями дум» и «совестью народа».

Меня всегда поражала метаморфоза, произошедшая с Пушкиным и его отношением к Петру Великому. От «Полтавы» до «Медного всадника» лежит расстояние значительно большее, чем те годы, что разделяют их написание.

Здесь нужно сделать одно литературоведческое заключение, которое может помочь разобраться в умонастроении нашего «образованного слоя» в его далекой молодости, вычислить некий алгоритм, управляющий этим слоем по сей день. Через Пушкина сие сделать нетрудно, так уж сложилось, что движения души и чувств этого человека остались впечатанными навсегда в физиономии нации.

Опять же, не мною подмечено, что в последние годы жизни Пушкина мучила тяжелая химера оживших памятников. Эта химера, весьма смахивающая на горячечный бред, нашла свое выражение в трех великих вещах: «Каменном госте», «Медном всаднике» и, наконец, «Памятнике», который, не без основания, некоторые литературоведы считают пародийным.

В самом деле, что за чертовщина? В двух случаях памятники оживают и утаскивают «симпатичных» героев в тартарары: в «Каменном госте» покойный муж Доны Анны, превратившийся в кладбищенский монумент, делает это буквально. Во втором, в «Медном всаднике», кумир на бронзовом коне, сойдя с пьедестала, окончательно добивает полубезумного Евгения, которому после этого чудовищного происшествия только и остается, что лечь в могилу. Третий случай еще более странен: живой пока человек сам превращается в памятник, причем, в памятник, если можно так выразиться, немертвый, «нет, весь я не умру», да и к тому же, непомерной величины, выше «александрийского столпа», который можно обозреть, лишь закинув голову назад, а лучше, упав навзничь. Действительно, есть повод, чтоб назвать такую гигантоманию пародией, тем более что сам поэт, как известно, был роста невысокого, телосложения некрупного... Хотя этот памятник — «нерукотворный», но детализированность «прописки» заставляет предполагать его материальность.

Мне представляется, что речь во всех трех вещах идет о другом, не о наказании за некие грехи Дон Гуана и не о том, что власть, визуализированная в памятнике Петру, враждебна «маленькому человеку».

К тому же Пушкин был слишком трезв и слишком гениален, чтобы тешить себя меч-

[1] Именно редкие. Паузы были выдержаны специально, чтобы дать возможность людям выйти из здания парламента.

тою о поколении, пусть не волхвов, а хотя бы тунгусов. На эту трезвость и холод указывают многие тексты его последних лет. Скорее, во всех трех случаях существует некая проговорка, не до конца осознанная самим творцом, нечто, уводящее нас в глубины психологии, не одному Пушкину свойственной. Какая это проговорка? что означает химера живого памятника?

Думаю, мы не ошибемся, если под памятником (под памятником вообще) различим власть. Причем власть законную. Каменный гость законен в качестве супруга Доны Анны, пусть и покойного. Его приход в собственный дом поэтому естествен. Естествен более, чем нахождение там обворожительного повесы, погубившего много «безвинных» душ на своем веку, каждой из которых он клялся в вечной любви. Неестественна лишь форма такого прихода. Конечно, если памятник, не к ночи будь помянут, ввалится в вашу гостиную, то... страшно сказать, на этом лучше язык прикусить.

Интересно, что Каменный гость наказывает не супругу, а любовника. Хотя он мог бы и Дону Анну с собой утащить. Но нет, статуя ведет себя вполне естественно. Она отстаивает свои *законные* права на этот дом и свою жену. Таким образом, можно сделать вывод, что спор в этой маленькой трагедии идет, кроме всего прочего, за супружеское ложе, и законная сила (пусть и каменная) одерживает верх над беспутным вертопрахом. Оказывается, пожатие каменной десницы очень тяжело!

Но беспутного вертопраха, тем не менее, жалко. Ну пусть он греховодник, пусть его основная профессия — сводить *законных* мужей в могилу... но он прекрасен. В нем есть поэзия! Что же, выходит, все эти несчастные дамы любили Дон Гуана зазря, дурочками, что ли, были? А если так, то вертопрах тоже *имеет* некоторые права. И нужно еще посмотреть, кто этих прав имеет больше. Самозванец или законный государь...

Запомним, что в первом случае ожившего памятника речь идет о власти, о власти над супружеским ложем. Пойдем дальше.

О том, что «кумир» из «Медного всадника» обозначает государство — и государство, враждебное отдельной человеческой личности, — написано много. Мне нечего к этому добавить. Добавить я могу к другому, сказать про другое: царь Петр в поэме смиряет своих, если можно так выразиться, оппонентов дважды: один раз враждебная царю сила выступает в виде природной стихии (наводнение!), другой раз — в виде оборванного полубезумного человека, поднимающего на каменного царя руку со знаменитым: «Ужо тебе!»

Интересен в этом смысле пролог поэмы. *Он* (то есть Петр, не называемый Пушкиным по имени) — единственная надежная вертикаль (столп, живой памятник), ввинченная в плоский горизонтальный мир с топкими берегами, с хлябью и туманом, за которым даже солнца не видно. Моросит. В серости прячутся крыши «убогих чухонцев». Все как бы пало ниц или еще не поднялось, вздернутое на дыбы этой же упрямой вертикалью — Петром. А если указать, что несколько дальше в поэме возникает образ России, которую царь и «поднял на дыбы», то город в прологе, который думает заложить Петр, есть твердь. Твердь — камень. Петр — камень, то есть памятник. Можно сказать, что вертикаль-царь здесь — это мужское начало, собирающееся «поднять на дыбы» Россию — начало женское, природное, стихийное.

Поэтому ужасное наводнение, описанное в поэме, есть бунт не только стихии, но и начала женского — России против своего законного мужа и властителя — государства в лице Петра.

Тогда Евгений, бросающий вызов памятнику и поднимающий на кумира руку, есть любовник. Конечно, любовник, оспаривающий у законного супруга право на ложе! Но если кого-то ранит подобное заключение, то выразимся более нейтрально: Евгений оспаривает у царя право на власть, только и всего. Но Медный всадник законен, легитимен. Он — кумир. А Евгений — всего лишь «маленький человек». Почти Дон Гуан, и судьба его — столь же незавидна, как и у любовника из «Каменного гостя». И его также жалко, — проклятый Памятник! Долго ты будешь расправляться с нами? Ведь и мы имеем кое-какие права «на ложе», на Россию... А чьи права легитимнее, это еще надо посмотреть, с этим еще надо разобраться. Пусть у живого Памятника — родовое право на власть, а у нас... Право «духовное», разве не так?

Но я проговариваюсь. Ведь есть еще третий памятник, в который превращается уже сам поэт, и этот памятник-власть оказывается «выше» легитимного памятника, — «александрийского столпа»!

Вот мы и подошли к самому главному. Не будет преувеличением сказать, что под Доном Гуаном, Евгением, может быть, даже

под Самозванцем[2] из «Бориса Годунова» Пушкин изобразил отчасти самого себя. Выразимся осторожнее — пусть не самого себя, а претензии «образованного слоя» на власть, оспаривание этим слоем понятия легитимности, и от этого — вечный конфликт с любым «живым памятником» — с Командором, с Медным всадником, конфликт, вызванный оспариванием прав на «супружеское ложе». И как апофеоз этой совершенно уже ирреальной борьбы — превращение самого поэта (Дона Гуана, Евгения, Самозванца, наконец) в памятник, занятие таким вот мистическим образом «постамента». Причем это занятие явно попахивает отцеубийством, ибо Петр есть отец заложенного в хляби города, а значит, и самого горожанина Евгения.

Если в наших рассуждениях содержится частица истины, то подведем итог: Пушкин в своей химере оживших памятников художественно изобразил (прозрел, проговорился) притязания так называемого простого человека (но: образованного! поэта!) на власть в стране. Только и всего. Вечная борьба. Вечное «Ужо тебе!»

Но если так, то когда начался, по выражению Блока, этот бред? Ведь не с Пушкина же! Не с Пушкина. Этот бред, вернее, конфликт, вылившийся из притязаний «образованного слоя» на «ложе», возник в неблизкие времена, когда Россией правил человек, бесконечно далекий, кажется, как от «памятника», так и от мужского начала. И был он, к тому же, кавалером Мальтийского ордена!

Никто, наверное, не будет отрицать тот факт, что Петр Великий, наряду с другими «славными» делами, ограничил родовое право на власть. К трону оказались приближены люди, чьи качества оценивались не по древности крови, что текла в их жилах, а по тому, насколько они знали свое дело, насколько были грамотны, смекалисты, образованны. Эти «новые самозванцы», прыгнувшие из грязи в князи, уже не только толпились в высочайших прихожих, но и сидели с царем за одним столом, в одной кровати, на одном троне... Это было что-то странное: торговец пирожками становился правой рукой государя, разбитная солдатская девка — императрицей. Естественно, со стороны нового слоя при своем зарождении не могло быть и речи, чтобы противостоять Петру в чем-либо. Они были его порождением, истинными сыновьями, смутные токи отцеубийства если и бродили в подвалах естества, то на поверхность вырывались лишь возгласами благодарности, иногда и боли, — государь любил рукоприкладство и силы был неимоверной. Что ж, отдерет за уши, но и наградит потом! От этой широты, контраста, от вспышек гнева, которые обычно заканчивались богатой наградой, и проступали слезы на глазах. Чем не отец? Кстати, любовь Пушкина к Петру вполне доносит до нас это живое сыновнее чувство, которым были полны «самозванцы».

Поэтому расправа государя над царевичем Алексеем есть расправа лишь над одним своим чадом — чадом никудышным, заблудшим, а «путевых» сыновей у царя были сотни и тысячи.

Как ни была насыщена любовь нового слоя к Петру, но истинного накала эта любовь, естественно, достигла тогда, когда на троне оказался не батюшка, а матушка — императрица Екатерина II.

Благодарные чувства за счет того, что объектом их была женщина, достигли неимоверной чувственной высоты, неимоверного эмоционального напряжения, такого, что сама матушка вынуждена была отвечать на них подчас не платонически, а чисто сексуально, плотски. До сих пор слегка дико читать скучнейшие оды полугениального Державина, громкие, как новогодние хлопушки, и длинные, как серые ленты изо рта поддельного китайца. Что было за время, что были за люди!

Но среди них начали попадаться первые отщепенцы. Не знаю, что подвигнуло Радищева на отступничество, страдания ли «простого» народа или своя отдаленность от материнско-отцовского ложа, только он оказался одним из первых в нашей истории, кто не поделил что-то со своими родителями и оказался за это поставленным в угол. Он да масон Новиков открыли длинную галерею отщепенцев, которая впоследствии, в нашем времени, отозвалась целым историческим обвалом. Но тогда эти две заблудшие овцы, эти два сорвавшихся вниз камешка обвала не сделали. Может быть, я рассуждаю несколько фамильярно, особенно тогда, когда обмолвился про страдания «простого народа». Здесь нужно объясниться. Про эти страдания совершенно не пишут люди, отнюдь не менее зоркие, как, например, тот же Державин или Ломоносов. Не пишут не потому,

[2] Романтическая любовь Самозванца к Марии делает его почти поэтом.

что этих страданий не было. Просто так называемый народ для нашего нового господствующего слоя уже тогда или не существовал вовсе (ну какой может быть разговор с неграмотным бородатым мужиком?), или страдания его становились лишь картой в политической борьбе этого нового «образованного слоя» против родительской опеки. (Оценить пугачевское восстание в этой работе не представляется возможным хотя бы потому, что в нем принимали участие слои далекие, кажется, от любой «образованности».)

Теперь настала пора обмолвиться и про кавалера Мальтийского ордена. При нем, при государе Павле I, произошло роковое событие, нарушившее (как оказалось, навсегда) гармонию «детей» и их родителя — венценосного отца. Трудно сказать, был ли Павел I сумасшедшим в чистом виде. По-видимому, не был. Некоторые историки говорят, что до сих пор не обнаружено названия того легендарного (возможно, в прямом смысле) полка, который экстравагантный государь отправил с парада прямехонько в Сибирь. Однако у этого родителя были явные помутнения рассудка, пусть единичные, проходящие и возвращающиеся. Они не могли не быть, так как несчастное детство человека, пережившего убийство отца и отлученного от трона, конечно же, предполагало наличие некой душевной болезни.

Но дело не в болезни. Дело в том, что новый государь несколькими своими деяниями совершенно нарушил гармонию в отношениях с потомками «птенцов гнезда Петрова». Он начал этих потомков пороть. Это было обидно вдвойне. Во-первых, больно, во-вторых (что самое главное), такая порка совершенно объединяла господствующий слой с рабами — с крепостными крестьянами, которые тонких материй не разумели и в Европе не обучались.

Помутненный Павел пошел еще дальше. Ему почему-то представилось, что крепостной мужик — тоже человек, что его баба — тоже ведь образ Божий. И этот венценосный безумец не нашел ничего лучше, как подвести крепостных крестьян под присягу, уравняв их тем самым в правах (пусть номинально) с господами. Я думаю, одного этого было достаточно, чтобы наречь Павла душевнобольным. Болезнь же, как известно, если не оказать ей сопротивления, может распространяться вширь до бесконечности. Одной присяги Павлу оказалось мало. Он ограничил крепостную повинность тремя днями в неделю. Остальные три дня крестьянин мог работать на себя, а в воскресенье — молиться, как Бог велел.

Если добавить к этому намерение союза с молодым и хищным Бонапартом, которого немного приструнил желчный Суворов, то из фигуры дегенеративного неврастеника, вечного мальчика, заламывающего в истерике руки, начинает показываться личность грандиозного масштаба. Видимо, если бы Павел царствовал не четыре года, а хотя бы лет десять, то карта Европы была бы сегодня другой, Наполеон — мелким завоевателем конца XVIII века, а наша страна...

Но история не любит сослагательного наклонения. Поэтому прервемся. Конечно, Павел I был нездоров. Мания преследования, слепая ненависть к покойной бабке и многое другое достаточно хорошо известны, на этом нет смысла останавливаться. Подчеркнем другое: господствующий слой, ведущий свою генеалогию от Петра, никогда не простил новому государю унижений, которые были обидны не столько сами по себе, сколько потому, что ставили этот слой на одну доску с мужиком. Петр, он тоже трепал уши, но и целовал потом! Лупил в кровь за взятки, но и одаривал так, что любая взятка казалась мелочью по сравнению с этой, монаршей взяткою.

Павел же, казалось, только лупил... Отцеубийство, ходившее в головах как фантом, становилось реальностью, воплощаясь в разветвленном заговоре. Потом, через много лет, один из главных участников цареубийства выйдет на военный парад совершенно голым. Другой будет беспробудно пить и сходить с ума в своем поместье. Третий, догадавшийся о заговоре, но не воспрепятствовавший ему, сложит с себя монарший венец и уйдет странствовать...

Если это легенды, то не легендой остается исторический факт: выражаясь современным языком, в правящей элите произошел непоправимый раскол. «Маньяк»-отец был уничтожен. И не только — родными детьми, принявшими косвенное участие в заговоре. Но детьми, так сказать, сословными, теми, кто впоследствии вышел на Сенатскую площадь и потомки которых получили гордое название — интеллигенция!

Если задаться целью написать хронику сыновней любви и ненависти, проанализировать почти сексуальные перипетии отношений венценосных отцов и детей их, то наткнешься на странную закономерность, которая поначалу ставит в тупик. Фигуры исто-

рически активные, с которыми связаны национальные катаклизмы, отцы-реформаторы, отцы-освободители возбуждали в нашем образованном слое в итоге ненависть значительно большую, чем мямли, недоумки и семейные казнокрады.

Казалось бы, все должно быть наоборот! Интеллигенция, посвятившая себя служению «правде, добру и прогрессу», должна открыто презирать тех, кто интенсивно перепахивает плугом (а потом трактором) поле, на котором только что было посеяно «разумное, доброе, вечное». Им, этим вредителям, должна быть объявлена всенародная война! Однако в отечественной истории мы сталкиваемся с другим.

Это «другое» проявилось с начала XIX века, когда на трон вступил Александр I, реформатор, человек всесторонне образованный, покоритель европейских салонов и самого Бонапарта... «Благословенный», «наш ангел», кандидат в «Родомыслы»...

На знамени русской интеллигенции, кроме других надписей (их мы разберем ниже), есть одна, пожалуй, наиболее яркая, расшитая позолотой и новогодними блестками: «И милость к падшим призывал».

Пусть простит нас Александр Сергеевич, нам снова придется тревожить великую тень, ибо с его подачи на знамени возникла сия иллюминация. Казалось бы, подобное утверждение не может быть оспорено, ибо в своей генеалогии имеет глубинные христианские корни. Однако на примере самого Пушкина мы увидим, что эта милость к падшим носит весьма избирательный характер, передаваемый от одного поколения к другому в виде эстафетной палочки. Мало кто из государей подвергся такому литературному издевательству, как скорбная фигура Александра Благословенного. Правда, во времена «поведенного» Павла был один стихотворец по фамилии Мари, который писал памфлеты на «курносого батьку» и который, по легендам, своими стишками вдохновлял цареубийц. Но одно дело какой-то там Мари, а тут сам Пушкин!

Известное стихотворение «На бюст завоевателя» — это, так сказать, цензурный вариант Александра Сергеевича, где подчеркивается лишь холод и равнодушие мраморного бюста, подразумевая, что и реальный государь был не более горяч, чем камень. Есть и другие характеристики, неподцензурные, где темперамент нашего первого поэта мог развернуться во всем своем великолепии: «Властитель слабый и лукавый, плешивый щеголь, враг труда, нечаянно пригретый славой...» Чуть раньше, в эпиграмме «Под Аустерлицем он бежал, в двенадцатом году дрожал...» Даже лысины на голове Пушкин не пощадил. Но плешь — это еще полдела, а вот то, что «теперь коллежский он асессор по части иностранных дел», — это уже полное уничтожение того, кто предложил Европе идею Священного союза и сам стал во главе его.

Создается впечатление, что подобные куплеты написаны в советское время, что какой-то дотошный пушкинист подделал рукописи и вставил тексты в школьный учебник литературы. За что же, право, так царя топтать? Все-таки человек, ставший во главе борьбы против иноземного поработителя. И либералом был в первое десятилетие своего правления, и «джентльменом до кончиков ногтей». За Аракчеева? Экая невидаль для России! Еще во времена Анны Иоанновны по деревням ходили «карательные экспедиции» в военных мундирах, и крестьяне прятались в землянках, как кроты. За неясную молву об отцеубийстве? Но это, как мы уже разобрали, не могло тогда нашими якобинцами ставиться царю в вину.

Обвинения, точнее, оскорбления, бросаемые Александру I Пушкиным на протяжении почти всей жизни поэта, тем более странны, что «Благословенный» учредил Лицей — этот рассадник свободомыслия, одну из главных колыбелей будущей интеллигенции. Как Пушкин относился к Лицею, говорить излишне, достаточно посмотреть его стихотворения, написанные к лицейским годовщинам. Тогда где причина подобной ненависти и почему продекларированная в «Памятнике» «милость к падшим» не распространяется на того же Александра, ведь он, коли «в двенадцатом году дрожал», тоже «падший»? Логикой здесь ларчик не отопрешь, не тот замочек. Думаю, что сам Пушкин не слишком верил в свои обвинения, им двигал темперамент, а не логика. Можно, конечно, сказать, что подобная страсть, распространяющаяся даже на плешь, выходит из общего свободомыслия поэта, из его ненависти к любой тирании. (Впрочем, все равно непонятна характеристика «враг труда»... Враг труда, это у Пушкина? У того, кто написал: «Нас мало избранных, счастливцев *праздных...*»? Чудно́!)

Загадка усложняется еще и тем, что следующий государь, ознаменовавший свое славное царствование «подморозкой» и без того морозной России, повесивший главарей бунта на Сенатской, потерявший, отчасти по

своей вине, двух гениев — Пушкина и Лермонтова, проваливший Крымскую войну и принявший яд, укрывшись «серой походной шинелью», — этот государь не дождался почему-то от наших поэтов ни одной талантливой эпиграммы, ни одного клокочущего обвинения, только туманные легенды о том, что «кабы жил, весь бы его был».

Можно сказать, что Пушкин застал лишь двенадцать лет царствования Николая I и главные провалы в политике нового государя были еще впереди. Естественно, что Пушкин не мог помыслить не только об убийстве Лермонтова, которого знать не знал, но и о своем собственном, все это так. Вместе с тем были уже «счастливцы праздные», болтающиеся в петле, и все, между прочим, «знакомцы давние» поэта. Уже были «волнения Литвы», усмирения Кавказа и Варшавы, и все, между прочим, кровавые. Но это оказалось всего лишь «спор славян между собой», а поскольку «милые бранятся — только тешатся», разговор был закрыт.

Объясняюсь еще раз — я не обвиняю великого человека в том-то и том-то, мне совершенно безразлично отношение Пушкина к той же Литве, он слишком велик, чтобы я мог его в чем-то осуждать. Но мне интересно, что кроется за этими зигзагами музы поэта, зигзагами, на первый взгляд, совершенно противоестественными.

Но пойдем вперед. Итак, в конце 55-го года под «серой походной шинелью» почил очередной тиран с величавой осанкой и выпученными глазами. На трон заступил другой — воспитанник одного из крупнейших русских поэтов Василия Андреевича Жуковского. Этот воспитанник за короткий срок разогнал все Министерство иностранных дел, поставив вместо уродливого и инертного Нессельроде блестящего Горчакова. Отменил крепостное право, ввел суд присяжных, заставил западные державы пересмотреть унизительные для России итоги Крымской войны, освободил Болгарию от турок, а напоследок, призвав Лорис-Меликова, решил даровать России что-то уже совершенно непотребное — Конституцию.

Общество пришло в движение. Наш «образованный слой», зачатый Петром и выпестованный Александром I, получил мощную поддержку, свежую кровь со стороны «недоучившихся семинаристов», как назвали их потом злые языки. Литература и журналистика, опекаемая, в частности, «строгим» цензором Федором Ивановичем Тютчевым (а государь-то был шутник-с!), заговорила, а точнее, затрещала громче трещоток ночных сторожей, которые ходили по Петербургу, кутаясь в гоголевские шинели.

Тут, казалось бы, и объединиться образованному слою, от Горчакова до семинаристов, сказать свое громкое «Да!» реформам «царя-освободителя». Вот уже и партер затих, ожидая кульминации, и галерка приготовила ладони, ожидая актерского «Да», чтобы разразиться рукоплесканиями.

Но... посреди этой выспренней, наэлектризованной тишины раздался вдруг прерывистый тенорок, который, слегка запинаясь и подсвистывая, сказал вне логики и контекста: «К топору зовите Русь!..» Стон, смех и улюлюканье было ему ответом. К топору, именно к топору! К чему же еще Русь-то звать? Ведь топор — любому делу голова. Из топора и кашу варят. И хоть мы сами не знаем, как этот топор в руках держать (беремся за лезвие и раним руку), но к топору призовем. На всякий случай. Чтобы власть шугануть. А то слишком умная стала. Делает, понимаешь, то, о чем мы только шептались в сенях да в ретирадном месте, не более. Этак мы и не понадобимся. Без нас, понимаешь, обойдется власть эта проклятая. А мы ее — топором по голове. Для острастки.

И полетели бомбы, засвистели пули, заблестели ножи. Известная экзальтированная дама расстреляла в упор генерал-губернатора. Присяжные ее оправдали, — никто не сомневался в факте преступления, но выяснилось, что дама, оказывается, «обладала моральным правом», потому что по приказу генерал-губернатора в тюрьме обошлись не слишком любезно с революционерами-террористами.

Несколько лет выслеживали и самого «освободителя». В Зимний дворец начала прилетать гигантская хищная птица с Кавказа — явление невиданное, предвещавшее для самодержца большую беду. Самодержец на всякий случай подготовил конституцию. В день своей гибели он должен был ее подписать.

Взрыв, стоны... И не одного только царя. Потому что во время взрыва покалечили еще несколько человек, в частности мальчишку-лоточника, который, как говорится, ни сном, ни духом...

А дальше — тишина. В самом деле, все успокоилось! И не из-за того, что новый царь Александр III обрушил на общество невиданные репрессии, например, брал заложниками семьи террористов или что-нибудь еще...

Конечно, полиция не дремала. Но правительственного террора не было. Почему же тогда в интеллигентских кругах воцарилась такая тишь? Ни тебе пасквиля презабавного, ни отравленного кинжала. Загадка! Ведь должно быть наоборот: если власть прогрессивная — поддерживать. (А тут бомбу швырнули.) Если регрессивная — бороться против. (А тут мерзавчика стали пить опрокидонсом и «мелкими делами» заниматься — чеховский мир!)

Ничего непонятно. Проследим же эту цепь до конца, до большевистского переворота. Александра III наша интеллигенция, казалось, не видела в упор. Почти то же самое — с Николаем II. Даже когда шуганули из ружей по толпе в кровавое воскресенье, гнев интеллигенции скорее был направлен против «прогнившего царского режима» вообще, нежели конкретно против Николая II как личности.

Правда, явилась тогда возмутительная фигура, которая заставила интеллигенцию встряхнуться, — Столыпин. И дело не только в «столыпинском галстуке», которым он пытался смирить революционное море. Дело в том, чем занималась другая его рука, — завершением крестьянской реформы, начатой Александром II. Вот тут уже не обошлись претензиями к режиму вообще. Тут перешли на персоналии. Тут еще один наш классик подоспел, Лев Николаевич Толстой, и оформил «переход на личности» литературно, к тому же гениальной рукой. Я думаю, после этого, после писем и статей Толстого, которые, слава Богу, не были написаны стилем «властителя слабого и лукавого», более того, они были умны, художественны и высокоморальны, — после этого Столыпину не оставалось ничего другого, как самому подставить голову под пулю. А он еще трепыхался со своей земельной реформой, да столь успешно, что даже Владимир Ильич обмолвился, что если так пойдет дело и дальше, то никакая революция не понадобится...

Кажется, пришло время подвести некоторый итог. Во всей этой нелогичности, когда на реформаторов-«прогрессистов» валятся основные шишки, а реакционеров, наоборот, в лучшем случае в упор не видят, в худшем — поют дифирамбы, — во всем этом есть свой резон, своя, пусть извращенная, но логика.

Если во главу угла мы поставим проблему власти, ее оспаривания интеллигенцией и отбирание у легитимного «отца», то все становится на свои места. Реакционер-посредственность для интеллигенции совершенно безопасен. Более того, при таком сером «реакционере», если он, конечно, не людоед (о людоедстве мы поговорим позже), власть нашего образованного слоя бесконечно укрепляется. Если под властью понимать не столько армию, сколько господство над умами, влияние на «общественное мнение», формирование его. Что «общественное мнение» — грозная сила, об этом свидетельствует не только XX век с его массовыми коммуникациями, но даже век XIX, скажем, судьба такого крупного писателя, как Лесков, который всю жизнь не мог отмыться от безобразного обвинения, будто он сотрудничает с охранкой. Этого одного было достаточно, чтобы художника, знавшего родной язык до чертиков и «выкрутасов» (выражение Л.Н. Толстого), сослать на далекую периферию русской литературы.

Повторим то, что сказали: серый бесталанный «отец», будь он с короной на голове или в кресле генсека, более выгоден нашему образованному слою, чем подвижник-умница, который, в принципе, бьет «детей» их же оружием. На фоне умницы невозможно блистать.

Совсем уже становится скверно, когда такой «умница» встает во главе движения народных масс, когда его действия ставят эти массы (совершенно неприличное слово, но другого нет) на одну доску с «властителями дум», когда мужик вместе с господином получает такие же права, когда он равный среди равных...

Гигантское народное движение — Отечественная война — выдвинуло Александра I на авансцену мировой политики, сделало его первым среди государей Европы. И он был за это проклят.

Александр II, пытавшийся освобождением крестьян отмолить «первородный грех» самовластья, получил бомбу. Столыпин — пулю.

Николай I и Александр III процарствовали тихо, спокойно и благостно. Николай получил лишь чудовищный удар извне — Крымская война! Александр III — изнутри, умер от пьянства.

Николаю же II просто не повезло. Против него не было особой злобы, ибо он был слишком тих, «ничтожен» в глазах многих. Но грехи его дома, передававшиеся из поколения в поколение, превысили, наконец, «критическую массу». И он, вместе со своей семьей, получил ленивую пулю, когда надобности в этой пуле уже не было, оставаясь *лично* не заслужившим ее, «мучеником», так, по-видимому, ничего и не понявшим.

Серый посредственный «отец», где тебя взять? Да вот где - в советское время! Когда в сотне кинотеатров идет один и тот же фильм, вышедший из семейного лона пяти-семи кинематографических кланов. Когда Колонный зал, Политех или зал Останкино ломятся от желающих послушать литературного кумира. Когда тиражи книг (не только «Малой земли») наотмашь бьют любой бестселлер Запада, делая его (с десятком-то тысяч) глубоко провинциальным умирающим явлением.

Все так. А это значит, дорогой читатель, что добрели мы, спотыкаясь и оговариваясь, до нового времени. Но началось оно, к сожалению, с большой невезухи, с национальной трагедии. В теплую материнскую постель, пахнущую молоком и дымом, залег не серый реакционер и даже не блестящий реформатор, с тем и с другим мы бы справились, не впервой, опыт XIX века не прошел для нас даром. Нет, дело обстояло совершенно невообразимо: отчимом заделался «темный универсальный гений», не умевший ни складно говорить, ни складно писать, но видевший, в частности, русскую интеллигенцию насквозь, до внутренних швов поношенного сюртука.

Катастрофа разразилась почти неожиданно, и нам, твердившим про себя известное «Гений и злодейство — две вещи несовместные», пришлось вдруг познакомиться с чем-то новым: с гением, явленным как злодейство. Параллели с Петром и Иоанном Грозным мало что проясняли, эти параллели были всего лишь кратковременным наркотиком, заглушающим паническую мысль: а мы, а как же с нами?

Ситуация осложнялась, в основном, тем обстоятельством, что новый отец оказался активным людоедом, все жрал и жрал: детей, инвалидов, партийцев, рабочих, крестьян и, что самое ужасное, творческую интеллигенцию. Сначала показалось, что такого не может быть, что не может отец жрать всех без разбору, но уже смутно прозревалась перспектива, что когда в стаде не останется никого, людоед не остановится и начнет глотать самого себя. Не оттого, что он был бандитом, «он просто родился таким», как заметил великий Шаляпин, отражая в краткой фразе всю метаисторическую глубину факта возникновения подобного существа. Но мы пишем не метаисторию, сегодня нас, в основном, интересует психология и импульс власти конкретного социального слоя. Поэтому про мистику умолчим, тем более что про нее написали другие.

По сравнению с хирургом — Лениным, который крови не пугался, но предпочитал действовать скальпелем (и чтоб какой-нибудь Луначарский зашивал потом), Сталин понял, что скальпель режет мало и узко, что здесь надобен тесак, а зашивать вообще не надо, так как ниток в стране не хватает. Если бы он понял только это, то, по-видимому, не заслуживал бы разговора, который ведется полвека, ведь не говорим же мы столь долго о придурке Малюте, лишь знаем, что он был рыжий и похож на артиста Жарова.

Тогда многие носили при себе оружие. Зайди в кабинет, хотя бы в двадцатые годы (уже все было ясно), и разряди обойму. «Пламенный» Серго мог такое совершить в 30-х. И не надо годами выслеживать, как Александра II, и подкоп рыть под Кремль. И «пламенный» Тухачевский сплоховал. И те пролетарские писатели, что имели с гражданской войны пистолеты, тоже недодумались. А если разряжали, то только в себя.

Один лишь полубезумный Мандельштам, еврей и русский национальный гений, кричал на вечерней Тверской другому гению (их в России всегда хватает): «Ведь у нас — фашистский режим!» А испуганный Борис Леонидович прижимал указательный палец к губам...

Можно, конечно, заметить: да вы что? Интеллигенция никогда не запятнает себя насилием. Ее удел — «милость к падшим» (к Сталину, например). Да и какая интеллигенция все эти ваши «пламенные» Серго да пролетарские писатели? Настоящая интеллигенция уже была выслана, а те, о коих вы говорите, извините, г.... А я тем не менее скажу: Мандельштам бы пристрелил его! И Ахматова. Если бы была возможность.

Существует известный анекдот о том, как Сталин, дымя трубкой и поблескивая кошачьими глазами, предложил Горькому написать роман «Отец». (Читай, «Каменный гость», «Медный всадник».) А Горький, покусывая моржовые усы, поблагодарил за предложение, но от написания уклонился. Если этот разговор тигра с моржом и выдуман, то выдуман талантливо, математически точно.

Сталин разгадал интеллигенцию, разгадал ее неудачные претензии на отцовское ложе (и «чашу на пире отцов» — Мандельштам! Или: имеющий уши да слышит.). Неудачные-то неудачные, но постоянные уже полтора века. У Горького «Мать» — это Россия, Родина, которая решила поддержать авантюру недалекого сына. «Отец» же мог быть романом о власти, и не только о власти Ка-

менного гостя — Сталина, но и о власти интеллигенции, с которой бы Сталин «разделил» постамент или сделал бы вид, что разделил. Интеллигенции, естественно, в сталинском понимании. Поэтому «темный универсальный гений» (или кандидат в него, по выражению Д. Андреева), не дождавшись от Горького романа, скупил на корню всю интеллигенцию, отдал ей духовную власть, при том, что сам становился богом, то есть лицом, удаленным из поля всякой мирской власти. А кто не согласился — того уничтожил.

Что и говорить, времена были сверхтяжелые, экстремальные. До тотальной покупки «образованного слоя», еще одним рождением его «из себя», как при Петре, не мог, конечно, додуматься ни Александр II, ни Столыпин, эти «горе-реформаторы», погубленные, в частности, теми, кто постоянно претендует на «духовное» лидерство.

Ситуация со Сталиным, конечно, слишком кровавая, слишком «живая», чтобы о ней говорить более подробно.

Следующие вожди — менее «живые» (до Горбачева, во всяком случае), в их делах — меньше исторического азарта, поэтому закономерности, открытые нами в XIX веке, действуют в XX достаточно четко. Да, про Брежнева существовали анекдоты, его дикция пародировалась на кухне, но даже несмотря на Прагу и Афганистан, несмотря на выборочные посадки и чистки, озлобление против него лично отсутствовало. Говорили про него, что он стар, он стар. Он — суперстар! И этим — все сказано. Нынешняя же ностальгия по тем временам — это уже полный триумф Леонида Ильича, суперстара Галактики, перед которым какой-нибудь Ринго Старр — просто пионер-барабанщик. Посмертный триумф подчеркивает одно — серый отец, «семейный коррупционер» не претендует на духовную власть.

И несмотря на частичные потери (и многие государственные премии, добавим мы), она, наша интеллигенция, остается мощной силой, при таком отце ее даже министры слушают и пугаются.

Какой контраст по сравнению с Хрущевым, особенно в последние годы царствования генсека! Лавина уничтожительных подзаборных анекдотов, проникающих даже в начальные классы средней школы! Я помню, как сразу после снятия кукурузного вождя у нас на уроке литературы (или как называлось *это* в третьем классе?) учительница рассказывала нам про... как бы культурно выразиться, про заднюю филейную часть с ушами, которая глянула на генсека из зеркала. А мы, сопливые молокососы, потрясенные севом «доброго и вечного», хохотали, держась за животы.

Откуда пришло это оскотение, пробравшееся в учительскую? Ведь «общество» вздохнуло свободно, я это ясно помню, как будто в отставку отправили не освободителя-реформатора, пусть и не очень далекого, а какого-нибудь Бирона или, того хуже, Нерона. Официальная формула «волюнтаризм», слово, доселе никому не известное, вытащенное наугад Сусловым из пыльного словаря, стало совершенно своим — народным, интеллигентским, отражающим главный (неискупный!) грех проштрафившегося правителя.

Конечно, Хрущев внешне совершенно не годился на роль Каменного гостя, фактура не та. Кто столь жив и подвижен, кто не умеет скрывать своих слабостей, напуская дым теории, не удостоится постамента. В воздухе висел призрак какой-то нелегитимности по отношению к лысому бодрячку, будто бы он и не принадлежал к слою правящей элиты, будто взялся ниоткуда и ушел в никуда.

Однако одну из главных ролей в чувстве озлобления к этому человеку сыграли, у интеллигенции во всяком случае, его чистки и проработки, его литературоведческие изыскания на известных «партийно-творческих» встречах. Об этом написано в последние годы слишком много, почти столько же, сколько о лагерях и репрессиях, факт удивительный! Оказывается, понадобилось два или три нагоняя (некультурных, несправедливых) по отношению к творческой интеллигенции, нагоняя, которые не таили в себе лагерей, а в крайнем случае угрожали непечатаньем, невыпуском за границу, чтобы эмоциональное чувство обиды почти заглушило все другое. Ладно, пусть он разоблачил тирана, пусть лагеря открыл, но как можно поднять руку на нас? на власть духовную? или мы только «дети», а не «отцы»?

Уже при Хрущеве мы сталкиваемся с некоей моделью, с успехом примененной нашей интеллигенцией во времена Горбачева и Ельцина. Пока эта модель находится лишь в эмбриональной, зачаточной стадии. Исполнители ее слишком робки, слишком закормлены и пришиблены одновременно, чтобы эту модель развернуть во всю ширь. Но потенции ее читаются совершенно ясно: поддерживать на начальной стадии «отца-реформатора», прикрываясь им, как щитом. Используя его как таран на собственном пути к

постаменту. Укреплять в нем иллюзию, что это не есть использование, а поддержка, без которой сам тиран сломается и загнется. И еще надо посмотреть, кто кому больше нужен, кто истинная сила преобразований (конечно, мы, а кто еще?).

И когда «реформатор» становится слишком самостоятелен, слишком независим и непредсказуем, когда, не дай Бог, еще руку поднимет на тех, кто толкает его в спину, тогда объявить ему «духовную» войну, стать единым органом «духовного» сопротивления, «духовной» оппозиции, принимая в штыки вообще *все*, что из этого человека исходит.

И отправить его, естественно, «в монастырь грехи замаливать». Потому что монастырь — свой. И устав в нем — наш.

А теперь прервем исторические изыскания, потому что вдруг загрохотали пушки.

Тяжело, конечно, когда роковые минуты случаются слишком часто. И два раза за два года — это уже слишком! Но как известно, времена не выбирают. Об одной «минуте» — августе 91-го — мне уже приходилось писать, повторяться не буду. О следующей — октябре 93-го — придется сказать несколько частных слов не «со стороны», как это было с августом, а из личной сердцевины. Сказать не потому, что хочется открыть нечто новое. Это сказанное будет лишь экспозицией, фоном к главной моей мысли: днем 4 октября горел не только Белый дом с засевшими там авантюристами. Гораздо нечто большее, нечто такое, что уже не восстановишь ни вместе с турками, ни вместе с правительством Москвы. Этим нечто, сгоревшим дотла, был ни больше ни меньше, как имидж российской интеллигенции, алгоритм ее социального поведения, постоянный на протяжении двух последних столетий. И рассыпавшийся в прах в тревожную ночь с 3 на 4 октября 1993 года. Мы начали свой разговор именно с этих событий, а потом надолго потеряли их, плутая во тьме истории. Теперь пришла пора к ним возвратиться.

Как обычно, мы узнали о новом испытании из передачи радиостанции «Свобода». В шесть часов вечера взволнованный голос диктора объявил о том, что Ельцин подписал Указ о введении чрезвычайного положения в столице. По телевизору в это время шли мультфильмы и прочая воскресная белиберда, имеющая ряд преимуществ перед тревожной «живой» информацией, особенно, если живешь в благоустроенном размеренном обществе, которому неведомы баррикады, красные знамена и призывы вешать демократов на кремлевских березах.

Я позвонил товарищу, с которым должен был встретиться вечером в центре. Он, возбужденно смеясь, сообщил, что на своей машине не смог проехать по центру даже днем, — Садовое кольцо оцеплено, только что «взята мэрия». На очереди — Моссовет, Останкино и Кремль. По-видимому, все кончено. Безобразная демократия не смогла защитить не только себя, но и нас, рядовых граждан. Более того, «они разбежались», а нас подставили...

Естественно, после такой информации сидеть дома не представлялось возможным.

Тупо ловя себя на мысли о том, что идешь в мятеж совершенно голым, — нет ничего, даже газового пистолета, даже кастета заурядного, что таскал с собой в юности, который при ударе напрочь отбивает пальцы хозяину, так что лучше им не бить, думая еще о миллионах дурацких мелочей, я увидел Москву, которую никогда не забуду, — Москву в начале восьмого вечера 3 октября.

Город был совершенно пуст, совершенно тих. Не оттого, что было мало машин, их было меньше обычного, чувствовалось, многие уже сидят по домам. Ощущение пустоты создавалось, в основном, от отсутствия красных зевак, подвыпившей молодежи, просто приезжих, которые приходят на Красную площадь поглазеть на пост № 1 у приземистого Мавзолея.

По углам жались какие-то люди с радиоприемниками. На Васильевском спуске, где, по моим расчетам, должны были быть толпы демократов, отыскалось человек пятнадцать встревоженных людей, ничего не знавших, выспрашивавших друг друга: что случилось? А? Чрезвычайное положение? Значит, в город сейчас должны войти войска. Они уже идут от Белорусского. Постоим полчаса, встретим их и отправимся на покой, не дело безоружным участвовать в локальной гражданской войне.

Однако войска не вошли ни через полчаса, ни через два. Красная площадь была совершенно пустой. Что там войска! Даже милиции не замечалось. У Спасских ворот обычно так и шныряют черные «Волги», а то и «зилы» промчатся, разгоняя мелкую рыбешку, — теперь же никого! Ни одной машины. Ни одного демократа. Вдруг из ворот вышел Глеб Якунин. Постоял молчаливо, не отвечая на расспросы, в своем черном пальто и скрылся за милицейским кордоном у ворот, впрочем, кордоном — это не точно ска-

зано, — за одним милиционером, стоящим около будки.

Без четверти девять вечера внезапно погасло освещение Красной площади. Все погрузилось во мрак уже не фигуральный. Прилетела новость, что погасло и Останкино, — передачи не ведутся, по-видимому, Телецентр взят.

Раздались истерические крики: кто-то бил кого-то в темноте. К тому времени кучка тревожных людей разрослась человек до тридцати. Оказывается, в этой толпе шныряли переодетые гебисты и только что они «замели» какого-то мужика то ли за оружие, то ли еще почему-то. Присутствие власти внушало смутную догадку, что все это не сон, не тяжелый бред в странно теплую октябрьскую ночь. Но сразу же всплывал вопрос: а та ли это власть, те ли гебисты? И кто, собственно говоря, скрывается за высокой стеной. Ельцин или совсем наоборот? кто свет потушил?

Уже позже ребята догадаются взять ворота Кремля в живое кольцо защиты. А пока, ничего не понимая и кляня всех на свете, мы двинулись к Моссовету, чтобы обнаружить хоть какую-нибудь власть. Милиции не было. Ни ГАИ, ни легендарного ОМОНа. Говорили, что они еще днем разбежались от анпиловской толпы, побросав к черту щиты и прочее обмундирование. Почему разбежались? Потому что Боря, опасаясь крови, дал приказ не стрелять. Помянули недобрым словом и Данилов монастырь — власть раскисла от ладана, а коммуняки организовались. Получалось, что роль церкви оказалась весьма сомнительна, — переговоры, ведшиеся под ее крылом, превратились в дымовую завесу, скрывшую реальность и заставившую верить в благостный мираж примирения.

Мы были не справедливы, но нас, озлобленных и растерянных, можно простить. Только потом, на трезвую голову, я понял, что неудача миротворческих усилий церкви идет в основном оттого, что это — первый подобный жест с ее стороны за сотни лет: «технология» примирения утеряна, неудачно выбран момент, позабылось, как это делается, не говоря уже о многих участниках переговоров, для которых анафема — не страшнее радикулита. Господи, за что ты нас так?!

У Моссовета народа оказалось больше, человек пятьдесят — сто, но все в таком же состоянии, что и мы, пришедшие с Васильевского спуска. — Объясните, что делать? Нужно защищать? Так мы готовы, мы за этим и пришли, только скажите все начистоту, не молчите!

Наконец появился член правительства Москвы, лет на десять младше меня, в джинсовой рубашке, надетой на черный свитер, в «левайсах» и желтых американских ботинках. Забрался на железную изгородь, чтобы быть видным всем, и срывающимся голосом сообщил: Моссовет разбежался, где Лужков — неизвестно. Мэрия взята. Останкино — тоже. По его сведениям, коммунисты спешат к Моссовету. В здании — верные президенту люди. Охраны нет. Он просит нас: защитите, исполните гражданский долг. Может, красные испугаются безоружной толпы и не будут брать Моссовет штурмом.

«Оружие! Оружие давай!» — раздались со всех сторон истошные голоса. Но ответ застыл на пересохших губах одинокого члена правительства Москвы. (Героя, между прочим. А если и не героя, то просто честного человека, до *конца* исполняющего свой долг. Наградили ли его? Сомневаюсь. Кажется, нет.)

«Ответ застыл» потому, что к Моссовету подкатил автобус, в окнах которого мы увидали с десяток вооруженных людей в касках и со щитами. «Кто? Кто это?» — закричали мы. «Не знаю, — честно ответил член правительства. — Может, от Руцкого. А может, и нет».

Народ начал группироваться у ворот, чтобы собственными телами отбить штурм. Что штурм уже начался, мало кто сомневался. Автобус потыкался в нас, как слепой котенок в тело матери. Потом неожиданно подал назад и уехал в переулок. Кто-то побежал. Побежал и я. В воздухе пронесся слух, что штурм Моссовета происходит с тыла, со двора, мол, туда и поехал коммунистический автобус.

Как я оказался во дворе обнесенного решеткой здания, не помню. Помню только, что миновал вместе с толпой два кордона и одного полупьяного господина, который, как официант, элегантно держал руку, согнутую в локте, приговаривая: «Кто хочет гражданской войны, прошу налево!» Полотенце на руке было невидимо.

Однако во дворе Моссовета выяснилось, что автобус *наш*. Что это невидимый Лужков «на крике» выбил десять омоновцев на защиту законной власти. Потом раздались выстрелы. Нам сказали, что омоновцы тренируются, планируя в ближайший час отразить штурм. Люди начали строиться в отряды. Кто был тогда у Моссовета? Из политиков поначалу — только Новодворская с хозяйственной сумкой, в которой если и лежала бутыл-

ка, то не с зажигательной смесью, а с подсолнечным маслом.

Много молодых, по-видимому, студенты. Влюбленные, которые целовались в промежутках между построениями тощих шеренг защитников. Старики пенсионеры, многие из которых — весьма «неотесанного» вида. Из интеллигенции я встретил двух киношников — одного с «Ленфильма», второго — из Москвы... Потом, когда начался штурм Белого дома, мы увидели в хронике и на месте событий много зевак, совершенно отвратительных, поскольку они наблюдали не за футбольным матчем. Этот ренессанс язычества, слава Богу, обошел Моссовет. Здесь не пролилось крови, нечего было лизать и нюхать.

К десяти вечера стал подтягиваться народ. Чувство тревоги ослабевало вместе с подходившими новыми людьми, вырванными из теплых постелей. Телеграф был совершенно черен и глух. Я увидел испуганную женщину, вынырнувшую из темных дверей, может быть, уборщицу, которую отпускал домой не менее испуганный милиционер. Вообще с городом, с Тверской в частности, примерно до половины одиннадцатого вечера можно было делать что угодно, — безоружные «защитники» Моссовета вряд ли оказали бы серьезное сопротивление. Одного БТРа было достаточно, чтобы «взять» тот же Телеграф. Почему коммуняки не сделали этого — загадка.

В начале одиннадцатого к нам подъехал Боровой. К этому времени толпа перед Моссоветом насчитывала пару тысяч человек. Но говорить Боровому не дали, — какой-то «пророк», одетый в терновый венец и белый балахон, обвинил оратора в конформизме и призвал собравшихся выжечь каленым железом коммунистическую заразу из всех колен рода Давидова.

Как ни горела толпа ненавистью к коммунякам, но «пророка» согнали вслед за Боровым, его пассажи про род Давидов показались сомнительными, несмотря на то, что «пророк» был явный еврей.

Когда же приехал Гайдар, его встретили «как родного». По-видимому, у этого политика большое будущее, если после всех шоков, которые не оказывают пока терапевтического действия, его так любят. Чувство страха прошло совершенно. Это уже была власть. И радость от ее долгожданного появления смазала то, что Гайдар говорил. А говорил он вещи малоприятные! Надежды на силовых министров нет никакой, они выжидают и колеблются. Когда будут верные президенту войска, — неизвестно, и будут ли вообще. Поэтому он просит всех собравшихся здесь выполнить свой гражданский долг, не уходить...

Пронесся слух, что в Моссовете начали раздавать оружие. Я подошел к выстроившейся сразу очереди — в ней стояли в основном так называемые рэкетиры — бритые, в кожаных куртках с квадратными плечами. Откуда они взялись, откуда выскочили, как только прошел слух об оружии, — неведомо. Это еще одна тайна той тревожной ночи...

Говорят, большое видится на расстоянии. Посмею уточнить: не с любого расстояния и не каждому видится. Иногда чтобы увидеть лицо, лучше глядеть на него в упор, из оркестровой ямы, а не через бинокль из мягких кресел партера.

У тех, кто был тогда на улицах, не возникло сомнений в трагической подлинности разыгрывающихся событий. Даже при воображении, вздрюченном наркотиками, с бодуна или болезни не могло представиться, что все это «придумано» и спровоцировано, — никакому режиссеру не удалось бы так здорово поставить спектакль, организовав пустую Москву, и милицию припрятать по углам, и заставить голос вице-премьера дрожать.

Только воображение, питающееся газетами, смотрящее на мир через офсетную призму, может назвать эти события провокацией власти.

Власти не было до самого утра, до того момента, как в город, с опозданием и нехотя, вошли войска.

Я думаю, никого в ту ночь из дежуривших перед Моссоветом не резанули слова Гайдара о том, что каждый должен исполнить свой гражданский долг. Это было естественно, понятно. Потому что мы — и есть власть. Потому что народ — источник власти. Если силовые министерства в который раз сплоховали, значит сами граждане должны защищаться, другого выхода нет. Все естественно и просто.

Но еще кровь не остыла, как с газетных страниц, буквально на следующий день, полилось от носителей «совести и чести»: почему это правительство должны защищать мы? Пусть оно нас защищает!

В умозаключении, по которому тот, кто призвал людей к сопротивлению, есть человек безнравственный, просматривается один из алгоритмов поведения интеллигенции,

очередная яркая надпись на подпорченном молью знамени. Мы обещали ранее разобрать эти надписи. Так что приступим к выполнению данного обещания.

Алгоритмов-девизов, слава Богу, на знамени не слишком много, однако все они мистифицированы до крайности. Первый из них хорошо знаком:

Милость к падшим — за этим слышится и призыв Александра Сергеевича, и кое-что из совсем уже свежего: в Белом доме полегло много людей, их надобно жалеть, а жалея, осудить власть, которая это кровопролитие допустила, потому что все мы — русские, все — советские, все — братья и т.д.

На это я мог бы возразить следующее: извините, но мы не все — русские. Мы все — английские. Я это утверждаю. Пример тому, что мы все — английские (вернее, должны быть таковыми), известен и неоднократно откомментирован историками. Почему, собственно говоря, в Англии не прошел фашизм, ведь и партия там была, и энергичный лидер, едва ли уступавший в своих качествах, например, Муссолини? Оказывается, дело не только в национальных склонностях народа, не в том, что кто-то «предрасположен» к фашизму более, например итальянцы.

Просто английские рабочие не знали русской классики, а взяли в руки цепи и так обработали ими фашистский марш, когда лидер партии решил повторить, по немецкому примеру, пивной путч, что до сих пор в Англии свастику носят одни стареющие панки. А сам вождь, бывший живым до последнего времени, уже совершенно привык к сумкам домашних хозяек, — традиция избиения по отношению к фашистам стала совершенно привычной.

Но это все так, шуточки. Нешуточным делом, однако, оборачиваются выступления на тему милости к падшим, ну, например, специалиста по Достоевскому. Этот специалист (вернее, специалистка), которая ранее обличала бесов от российской политики, теперь поняла правоту защитников Белого дома. Правота их заключалась в том факте, что семнадцатилетней девушке не на что купить наряды, все слишком дорого. От этого девушка и выступает против Ельцина на коричневой стороне и, между прочим, не с хозяйственной сумкой.

Можно было бы и не комментировать это мнение, если бы оно было напечатано лишь в газете. Но поскольку совершенно то же было сказано филологом по радио и передача эта крутилась в эфире с повтором, то все-таки хочется обратить внимание на одну особенность.

Бедная Лиза у Белого дома вопросов не вызывает. За ее высказыванием скрывается пласт в основном семейный: с юных лет она слышала от родителей, что работа — это девять часов сидения на одном месте, рассказывание анекдотов, сплетен и получение за это гарантированных 160 рублей в месяц. (По сегодняшним ценам — примерно 160 000! Много!) Сейчас уже за такое не платят, нужно вкалывать или «крутиться», перепродавая, — тоже труд не из легких. Несколько лет пугают безработицей, однако до сих пор в метро, в больницах вы увидите объявления: требуются, требуются, требуются... Уборщицы, нянечки, медсестры. Зарплата, увы, не равная прежним 160 рублям. Однако жить можно. И сапожки раз в полгода покупать. А джинсы можно и раз в месяц. Но нет, не подходит, надо работать, судно за больным выносить. Поэтому нам легче с камнем да с автоматом, авось филологи простят.

К Бедной Лизе, повторяю, вопросов нет. Есть вопрос к специалисту по Достоевскому: разве не против подобной логики восставал Федор Михайлович? Разве его не корежил главный тезис социалистов «среда заела»? Уже, казалось, до всех должно было дойти, что погромы нельзя оправдывать «заевшей средой». Но, оказывается, мы читать-то читаем, а как доходит до исторических изломов, так напрочь все забываем, мистика какая-то...

Дело, конечно, не в мистике. Напротив, дело, на мой взгляд, в *атеизме*, родовом и древнем, на котором замешан наш образованный слой. Петровские «всешутейные соборы», пародировавшие церковную службу, — вот та колыбель, из которой мы вылупились. И французских энциклопедистов можно обвинить в чем угодно, но только не в религиозности, они-то и «дали» России, например, того же Александра Сергеевича. Но Пушкин был на то и гений, чтоб преодолевать в себе заблуждения века (той же эпохи Просвещения). Да мы не гении, увы!

Поэтому слова Христа о том, чтобы «возлюбить врага своего», мы понимаем как о *потворствовании* греху. А Спаситель ведь говорил о другом, совсем о другом.

Выходит, что первая надпись на знамени — *Милость к падшим* — в общем-то, бессмысленна без веры, без христианского мирочувствования. Глубинная безрелигиоз-

ность наша приводит на практике не к *милости*, а к полному *оправданию* падших.

А это, извините, не одно и то же.

Вторая надпись, однако, длиннее, она вьется змеей и сползает куда-то вниз, не умещаясь на простыне: *интеллигенция должна быть в оппозиции к любой власти.*

Почему? — растерянно спросим мы. А потому, ответят нам, что долг интеллигенции — говорить «царям» правду. А кто-то еще и процитирует: «власть отвратительна, как руки брадобрея». Любая власть — насилие. Насилие есть грех, а значит, долг интеллигенции...

Погодите! Но если мы из-за своей безрелигиозности (попробуйте, докажите обратное, с нашими-то советскими десятилетиями? С разгромом церкви, а еще много раньше — с «Гавриилиадой» да с Чернышевским?) не можем различить *падшее* и вместо милости *оправдываем* его, то где критерии нашей оппозиционности? Мы говорим «царям» правду, а сами-то правду знаем? Не кажется ли нам, что «правда, добро и прогресс» слишком абстрактны, да и «права человека» тоже, если они не выводятся из постулата «Человек есть образ и подобие Божие»? Значит, мы опять — о вере...

Один известный литературовед охарактеризовал нашу интеллигентскую оппозиционность как «блуд борьбы». Выражение точное. От себя добавлю: «блуд борьбы» не может быть сам по себе, он должен быть хоть чем-то мотивирован, иначе мы имеем дело с пациентами психиатрической клиники.

Мы говорим: «Нужна демократизация!» Нам отвечает власть: «Попробуем!» Мы возражаем. «Нет. Ваша демократизация приводит к анархии! Нужна твердая рука!» Власть молча проявляет твердую руку. Тогда мы кричим в один голос: «Долой!» Или: требуем рынка. Правительство, со скрипом и оступаясь, начинает рыночные реформы. Мы тут же объявляем их базаром, требуем государственного регулирования и социальных программ. Не нужно быть пророком, чтоб предположить: если наступит «государственное регулирование», то интеллигенция в который раз повернет на 180 градусов и потребует «дикого капитализма», от которого она сейчас открещивается.

Только импульс владычества, основанный на равности к «отцу» и к власти, объясняет эти чудовищные шараханья. Этот импульс многими не осознан до конца, его бесконечно «рационализируют» то интересами народа, то «особой духовной ролью» интеллигенции. Но от этого импульс не становится менее явным. И менее разрушительным.

Третья надпись на нашем знамени короче предыдущей: *чума на оба ваших дома.* Мы прокомментируем ее короче: чума — это значит, вы все хороши. Мы и мараться не будем, а уйдем в долины ровные, к пустынникам-отцам и непорочным женам, чтобы политики вашей скотской не касаться и морд ваших не видеть. Но лукавство этой надписи заметно, в частности, потому, что на деле она не уводит в монастырь, а заставляет искать так называемый «третий путь». Подобный поиск весьма драматичен и затруднителен. Попробуйте найти это «третье», например, между добром и злом. Или между рыночной экономикой и «коммунистической системой хозяйствования». Подобного «третьего», по-видимому, нет, и это понимают многие «искатели».

Следовательно, речь идет опять о средстве, выводящем к известной цели.

И, наконец, четвертая надпись, наименее популярная: *нужно идти во власть, сотрудничать с нею.*

Непопулярна она несмотря на то, что, как мы уже говорили, во все времена сталинщины таким путем пользовались почти все, кто не был убит и замучен. Но то были времена людоеда, времена, «не чистые» для эксперимента.

Другое дело — время нынешнее. Власти можно добиться, не скрывая своих притязаний. Тогда почему я назвал эту надпись наименее популярной? Дело здесь в странном казусе, почти мистическом: тот, кто «уходит» во власть, перестает быть интеллигентом. Во всяком случае, в глазах самой интеллигенции. Тут присутствует и ревность, и обида, и многое другое, о чем говорить трудно и неприятно. Уход во власть слишком прям, слишком определенен, он разгоняет туман, демифологизирует многое из того, от чего интеллигенция наша отказаться не в состоянии (в том числе и «надписи-заповеди» на знамени).

Недавно Борис Парамонов в своем эссе «Скифы и амазонки русской истории», как всегда талантливом и остром, назвал интеллигенцию «вечной невестой», отворачивающейся от любого «жениха», от власти. Можно уточнить: и от тех, кто, так сказать, «выходит замуж», — идет во власть.

Однако мне кажется, что понятие вечной девственности слишком неподвижно, безынициативно, что ли, в приложении хоть к славянофилам, хоть к западникам. С точки зрения

«девственности», непонятна страсть, непонятен провокационный темперамент, в том числе сугубо деловой, как, например, у Проханова в «Дне».

А вот ревность и желание занять «постамент памятника», используя для этого специфические, «непрямые» средства, объясняют, например, даже относительно периферийные явления в жизни нашего образованного слоя, например, нынешнюю борьбу между «шестидесятниками» и «восьмидерастами».

Это, так сказать, глубокая периферия, безнадежная провинция, ибо речь идет, казалось бы, о сугубо литературном явлении. Борьба сия столь же мистична, как и все, что исходит от интеллигенции: в самом деле, со стороны «восьмидерастов» в полемике участвуют многие талантливые и умные люди, они не могут не понимать, что «литературного постамента» уже не будет в России в обозримом будущем, что роль писателя становится или сугубо элитарной (с тысячью читателей), или сугубо «попсовой», прилагательной к очередному телевизионному шоу. Кроме того, еще никто, участвующий в полемике, не объяснил, почему «шестидесятники» более безнравственны, чем «восьмидерасты». И те и другие не в монастыре воспитывались и постриг не принимали. «Шестидесятники», как могли, приспосабливались к цензуре. «Восьмидерасты» — к рынку. Значит, логичнее предположить, что обвинения в безнравственности есть лишь дымовая завеса, скрывающая истинные намерения сторон — их притязания «на власть» в литературе и острую досаду от того, что сегодня подобная власть невозможна.

Кстати, та же борьба между славянофилами и западниками становится немного более ясной, если поменять адрес обвинений, если допустить, что нападки направлены не друг к другу, а к верховной власти. То есть верховная власть (государство, генсек, президент) в России не может в принципе быть ни славянофильской, ни западнической, — слишком большая страна, слишком много народов в ней перепутано. Даже Петр Великий, «этот большевик-западник», прививал нам Европу, как известно, «азиатскими» средствами. Следовательно, категорические императивы этой полемики бьют наповал *любую* власть в России, так как она не способна претворить их в последовательную политику. Естественно, что участники дискуссии, старающиеся продлить ее до бесконечности, объясняют эту «неспособность» власти исключительно злой волей последней. Сколько поколений уже рассорено между собой этой идиотской дискуссией, сколько чернил пролито, сколько коньяка выпито в буфете ЦДЛа, а все еще витают в воздухе «сионские мудрецы» и «тихая моя родина» (я не в укор Рубцову, он — замечательный поэт).

Повторяю, смысл этих споров становится ясным только тогда, когда допускаешь, что все они адресованы к власти, в принципе неспособной до конца удовлетворить любую из двух сторон.

Есть известная загадка: «Как лучше формировать правительство, из профессоров Гарварда или по телефонной книге?» Ответ прост: «По телефонной книге. Ибо у случайного обывателя больше шансов выразить настроения в обществе. У профессоров же Гарварда — по каждому вопросу свое *особое* мнение».

Это, естественно, анекдот. Однако оспаривание настроений в обществе, навязывание своего «особого мнения» именно в тот момент, когда власть начинает эти «настроения» артикулировать, превращая их в реальную политику, все это можно проследить по «профессорской» реакции, правление Ельцина здесь очень подходит.

По истории взглядов нашего лидера можно сделать вывод о том, что Ельцин почти идеально «схватывает» общественные настроения, не всегда удачно претворяя их в «форму». Может быть, оттого, что «форма», отточенная и завершенная, невозможна в очередной революционный период, от этого — некоторая тяжеловесность и неуклюжесть многих шагов президента, отчего часть интеллигенции впадает в привычную истерику. В этом Ельцин коренным образом отличается от своего предшественника в последний период властвования последнего, — у Горбачева блистала «форма», если под ней понимать дипломатию и тонкий политический маневр. Но «общественный импульс», идущий извне, почти не улавливался им в месяцы, предшествовавшие августовскому путчу 91-го года.

Если кратко сформулировать взгляды Ельцина, когда он оказался «открыт» обществу, то их можно свести к трем периодам: *популизм* — с начала перестройки до свержения с поста секретаря горкома Москвы. *Демократизация* — с периода «свержения» до марта прошлого года. *Авторитаризм* — в настоящее время. Эти формулировки известны всем, и обычно подобная смена политики трактуется лишь как средство борьбы за власть.

Здесь, на мой взгляд, интеллигенция «проговаривается», обозначая собственные притязания. Естественно, Ельцин — это человек власти, открытый инвольтациям двух инфернальных существ: демиургу российского сверхнарода (небесная сила) и демону государственности (сила подземная). Однако сегодняшний разговор не посвящен выяснениям мистических закономерностей, он — о другом. Ельцин в своих так называемых «шараханьях» выражает, в частности, общественные настроения, потребности широких слоев российского общества.

Вспомните, как начиналась демократизация, — с борьбы против привилегий партаппарата. Ельцин в своей политике идеально «артикулировал» эту общественную потребность и был за это выведен из кандидатов в Политбюро.

С 1987—1988 годов на первый план выдвинулась задача другая: расшатывание власти КПСС уже не путем «борьбы с привилегиями», а путем включения в политическую орбиту иных сил, иных партий, вплоть до антикоммунистических. Ельцин и здесь возглавил это движение, став первым Президентом России. В его задачу вошло оттеснение коммунистов от реальной власти, раздробление их монолитности, что и было сделано после августа 91-го. Затем — раскрытие дверей для экономических реформ (хочется сказать, вышибание): отпуск цен и весь гайдаровский комплекс «шоковой терапии». Этот период и есть то, что мы обозначали «демократизацией», он отвечал общественным желаниям примерно *половины* общества, что и показал весенний референдум 93-го, проведенный уже «на закате» интереса к подобной политике.

Однако хаос двоевластия, разгул преступности и недовольство от сумятицы исторически быстрых преобразований родили в обществе новое желание — авторитарной твердой руки, что и было оформлено Ельциным в октябре как ликвидация советской власти.

И всегда находилось множество голосов внутри этих исторических периодов, которые поднимали свою вечную руку «против» именно в тот момент, когда политика становилась определенной. Если на повестке дня стоял популизм, мы хотели капитализма и полной демократии. Когда заблокировали КПСС и начали, как грибы после дождя, плодиться различные партии, уже тогда, на изломе 80-х, заговорили об авторитарной руке, дескать Россия не может мирно войти в демократию, для этого нужно ограниченное и «просвещенное» насилие.

Теперь, когда насилие это, можно сказать, состоялось, заговорили опять о демократизации, уже и Михаила Сергеевича поставили в пример, эту «ахиллесову» пяту нашего Президента. Хотя приводить в пример Горбачева нечего, им двоим стоять в недалеком будущем на одном постаменте, в одном памятнике.

Дело именно в постаменте, ни в чем другом. Он, этот величественный постамент, снова уплыл у наших «профессоров», можно сказать, из-под рук (точнее, из-под ног). «Уплывание» визуализировалось два с половиной года назад, когда Ельцин 19 августа 1991 года влез на танк, чтобы призвать к сопротивлению ГКЧП. Этот, теперь уже можно сказать определенно, танк был не совсем обычным и к реальному танку имел отношение далекое. Тем более что и не стрелял вовсе. Просто в момент залезания на танк Ельцин перешел в новое для себя качество — в качество Медного всадника и Каменного гостя, тем более что этот момент совершенно непостижимым образом был показан телевидением на всю страну в условиях строжайшей цензуры. Тележурналист Медведев, чьими усилиями метаисторическое событие было донесено до сознания (подсознания) любого русского, проделал столь важную работу, что переоценить ее трудно.

Превращение Ельцина в памятник и последующее его «тяжелозвонкое скакание» сказалось и на физическом облике Президента. Я когда-то назвал это «замутнением», теперь могу выразиться точнее — бронзовением. Сразу оговариваюсь, я не осанну пою, я указываю на то, что, по моему скромному разумению, происходит. Естественно, «скакание» оказалось как острый нож Евгению, тысячам и миллионам наших евгениев, которые вместо того, чтоб спасать свою Парашу от наводнения, еще лелеют в душах бредовую химеру о «праве на постамент».

Собственно, вся борьба покойного Верховного Совета с Президентом есть парафраз сцены из пушкинского «Медного всадника», сцены со знаменитым «Ужо тебе!». Поскольку вымысел Пушкина вдруг совершенно точно воплотился в реальности, то можно этот конфликт назвать великой мистерией. А совершенно ясным концом любому метаисторику — Медный всадник сойдет со своего постамента и расчихвостит евгениев в пух и прах[3].

---

[3] Интуитивная симпатия Ельцина к Петру Великому, конечно же, не случайна.

Таким образом, поведение Верховного Совета, его безосновательная претензия на могущество выражали тайные стремления значительной части интеллигенции, ее «коллективное бессознательное». Потому Верховный Совет многим и жалко. Мне же — нет. Просто надо знать родную литературу, только и всего.

Прочел я все это и огорчился: печальная получается картина. А печальнее всего то, что я сам — интеллигент и ко мне приложимы многие выводы, напрашивающиеся из вышесказанного, например, что я хочу власти, что, «разоблачая» интеллигенцию, я тем самым претендую на «постамент» и т.д. Недавно один чудак договорился до того, что и тексты мои печатаются лишь потому, что Ельцина хвалю. Я уже не хвалю, я каюсь: все верно, все так. В свое оправдание могу сказать, предмет этой статьи «носится в воздухе» — я лишь стараюсь точнее артикулировать то, что, на мой взгляд, является самым главным. Кроме того, я пишу статью в противогазе — настолько мне «приятен» материал. И разве не относятся к героям этой статьи, например, академик Лихачев, Ростропович, покойный Сахаров и многие другие достойные люди? Нет, скажу я, не относятся. Они *преодолели*, то есть распрощались с мифами своего класса, «рационализациями», особенно с социально-историческими, в основе которых — импульс владычества.

А вот «чудаки» относятся к моим героям, еще как относятся... Но есть еще одна «печаль», настолько очевидная, что «незамечание» ее можно объяснить лишь агонией, которую в данный момент переживают наши «неудачники», наш российский «образованный слой». Печаль состоит в том, что интеллигенция загнала сама себя в такой угол, выбраться из которого представляется мне невозможным в ближайший исторический период. Произошло следующее: выбирая «непрямые» методы борьбы за власть, «самозванцы» в качестве главного своего средства используют «права» человеческой личности. Под этим углом понимается и демократизация, и антикоммунизм, и многое другое. Под этим углом развертывается сегодня борьба против автократии Президента.

Большей ошибки совершить нельзя.

Ибо «права личности» в своем историческом оформлении (не мы придумали, так Бог судил) предполагают исключительно буржуазный путь развития, который, в свою очередь, сведет на нет «властителей дум» от интеллектуального слоя. В будущем будет властвовать исключительно прикладное знание (ужасно? может быть), профессионализм, понимаемый узко и конкретно, деньги, право (не абстрактное, а закрепленное в соответствующих статьях), кукурузные хлопья и пиво «Будвайзер». Никому не понадобится, например, проблематика «Восток — Запад», а если и понадобится, то лишь по отношению к терроризму и «исламскому фактору». Никого не взбудоражит вопрос «истины или правды», а феномен «совести» будет оттеснен на периферию совершенно другим феноменом — весенней распродажей в супермаркете за углом.

Мне не жалко, слишком часто «совесть», «правда» и прочие материи являлись лишь оружием в руках у интеллигенции в ее безнадежной борьбе за «постамент». Вам не хочется жить в «блистающем» мире? Тогда молитесь за любую авторитарную власть! Но сделать этого вы уже не сможете, потому что слепы. Силы, стоящие за людьми и историей, в очередной раз смеются.

Пока что Россия, несмотря на гигантские перемены, по-прежнему остается «материнской» страной, для которой важен «отец», будь он на медном коне или просто так стоит себе на трибуне. Сталинщина как устойчивый феномен преодолена окончательно, беру на себя смелость это утверждать. Однако еще несколько лет (сколько точно, не знаю) «отец» в своем «смягченном» виде будет пользоваться успехом. Еще есть десятилетие, когда требование «семейной» жизни внутри страны будет обоснованным и популярным.

Тут-то нашей интеллигенции и проявить себя, пожить бы «семьей», посидеть бы за одним столом без задней мысли о владении «чашей на пиру отцов», смириться бы, ведь она так чтит Достоевского! Что же мешает претворить в жизнь его любимую тему?

Нет, не может она смириться. И на это есть объективная причина: *путч*, произошедший в Москве в ночь с 3 на 4 октября, его результаты окончательно расчищают путь для буржуазного развития страны, где роль сегодняшней интеллигенции будет сведена к полному нулю.

От этого и идет нынешнее бешенство, впрочем, уже и не затрагивающее сердца других сословий, несмотря на усилия нашей «свободной» и «ангажированной» прессы. Для интеллигенции в ближайшей перспективе остается одно: паковать вещи и ехать в «Гарвард», будь он в Саратове или на Воробьевых горах. Там, в узком интеллигентном «отстойнике», еще понадобятся некоторое время «вечная оппозиционность» и «вечный бой».

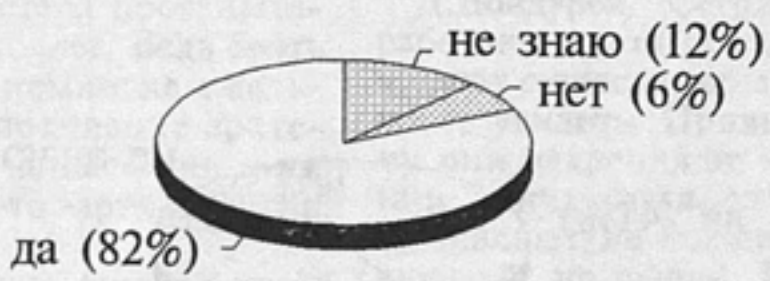
Но такого локального пространства нашему брату, как ни крути, мало. Слишком мало...

Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

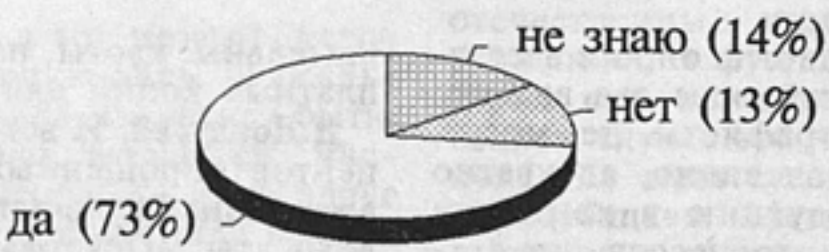
Лидеры общественного мнения кинематографистов о политике в сфере кино (часть I)

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

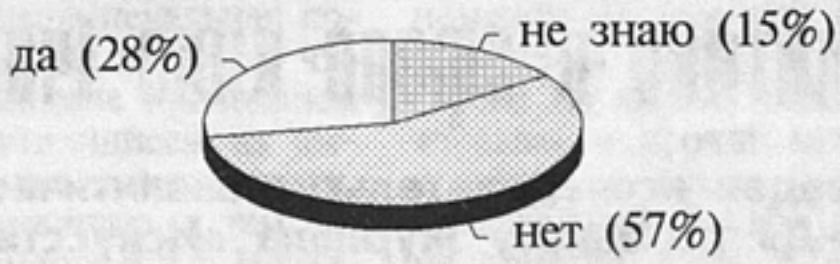
У российского кино есть потенциальная массовая аудитория



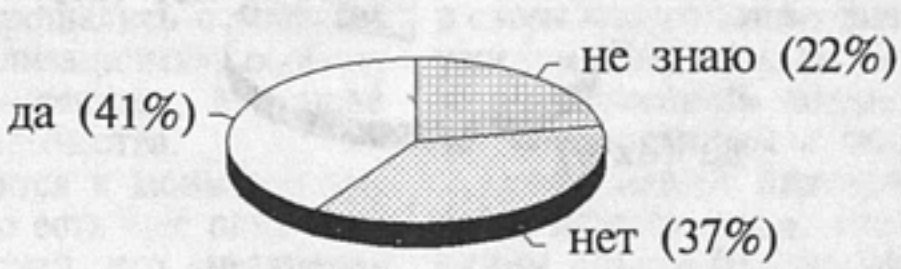
Если на экранах кинотеатров будет много первоклассных американских и европейских фильмов, зритель будет нуждаться в национальном российском кино



Даже если фильмы, снятые в последние годы в России, были бы широко представлены в прокате, их все равно бы никто не смотрел



Если на экранах будут идти американские фильмы класса «А», у массового зрителя восстановится привычка регулярного посещения кино



Самомнение или заклинание реальности?

Даниил Дондурей. Результаты опроса заставляют сделать по крайней мере два вывода: российские кинематографисты не могут, хотя это совершенно очевидно, адекватно оценить ни свою продукцию в контексте реально происходящих процессов, ни степень укорененности на отечественном рынке главных конкурентов — американских кинематографистов.

Виктория Дубицкая. Нет, Голливуд оценивается как противник сильный, потому что меры, которые предлагаются нашей киноэлитой, чтобы защититься от него, внушительны: квоты, налоговый прессинг, бесплатные копии для себя и многое другое.

Д.Дондурей. И все-таки только сорок процентов опрошенных считают, что лучшие американские фильмы — потенциальные лауреаты «Оскара», чемпионы мирового проката — способны вернуть российского зрителя в собственные кинотеатры. Потрясающая цифра: 57 процентов наших экспертов полагают, что если бы в кинотеатрах шли картины, снятые нашими кинематографистами в последние годы, причем не те, что едут в Берлин или Венецию, а просто

вал в девятьсот названий за четыре года, то зрители в некоем патриотическом упоении повалили бы их смотреть.

На самом-то деле на экран попала едва ли не четверть этих картин. И смогли удержаться в прокате достаточное время, но из них выдержали конкуренцию за экранное время лишь несколько десятков. Хотя лидеры нашего кинематографа убеждены, что не будь злокозненных прокатчиков — страна могла бы наслаждаться фильмами, а люди вернулись бы в кинотеатры. Разве это не легкомысленное хлестаковское самомнение? Вроде бы все понимают, что перед ними технологически совершенная американская армада, этакий супертанк, — они же, надеюсь, не сумасшедшие. Но они же уверены, что этот индустриальный шедевр можно с успехом забросать бутылками с зажигательной смесью. Главное, видимо, считают они, что для победы над врагом надо налудить как можно больше таких бутылок...

В.Дубицкая. Тут еще сказывается негибкость стереотипного мышления. Вот он чистый миф прежних времен: 82 процента нашей элиты считает, что у российского кино есть массовый зритель! Что бы ни показывали в кинотеатрах. И это в то время, когда залы кинотеатров на российских фильмах пусты, а сами мастера постанывают от качества лент своих коллег. Ведь брать их в прокат соглашаются немногие смельчаки. Уже выросло целое поколение зрителей, которые не знают ни нашего кино, ни наших знаменитых когда-то артистов, ни тем более режиссеров.

Д.Дондурей. Об этом наши деятели кино вообще не думают.

В.Дубицкая. Подобно «Титанику», отечественный кинематограф предпочитает тонуть под музыку, делая вид, что ничего не происходит.

Д.Дондурей. Музыка разная бывает. Например, похоронный марш. Но, конечно, пока летальный исход не наступил, инстинкт самосохранения возвращает к привычным стереотипам. Если бы наши деятели кино не защищались стереотипами от вызова, который им бросила реальность, они, наверное, завязали бы с профессией или ушли бы в запой.

В.Дубицкая. Именно в тот момент, когда кинематографисты столкнулись с реальностью, которая заставила их, может быть, впервые увидеть зрителя, вернее его массовый бег из кинотеатров, — они вдруг поверили в то, что раньше оценили бы как идеологический штамп: «Государство отвечает за культуру», «Искусство должно воспитывать народ», «Кино — самое массовое из искусств» и т.д.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что ситуация кризиса усиливает, подхлестывает любовь кинематографистов к собственному кино?

В.Дубицкая. Разумеется. И любовь эта искренняя. И слепая — как всякое горячее чувство.

Д.Дондурей. «Горячее сердце». Вот как можно трактовать старый лозунг «Назад, к Островскому!».

В.Дубицкая. В социальной психологии описан такой случай. В середине 60-х годов последователи одной из американских христианских церквей, которых там, как известно, почти пять сотен, собрались в маленьком городке, чтобы достойно встретить конец света. Несколько дней в непрерывных молитвах провели они в пещерах. То, что конец света не наступил, ничего не изменило ни в их взглядах, ни в их деятельности.

От церкви отошли только те ее члены, которые не смогли присоединиться к своим товарищам и ждали конца света дома. Но остальные уверовали, что спасли мир своими молитвами. Кажется, эта церковь существует до сих пор.

Такова нормальная работа массового или группового сознания. В стрессовой ситуации можно найти любое удобное для себя объяснение реальности и соответственно поверить в него. Главное, чтобы его разделяли окружающие.

Д.Дондурей. Сегодня кинематографисты работают с той реальностью, которую объявляют существующей, в которую верят или хотят увидеть. Привычную для себя картину они закрепляют в общественном сознании, занимаются, как шаманы, камланием. Объявляют не только единственно существующей, но сущей. И все, что ей противоречит — в расчет не берут. Другое дело, что большая часть так называемой элиты делает это почти бессознательно. Они именно *так* видят реальность. То есть не видят ее.

В.Дубицкая. Да. Но мы ведь опрашивали не сектантов, а отечественную интеллигенцию, призванную, как нас учили, в этом обществе выполнять миссию критического восприятия реальности и прежних, уже отживших представлений. Предлагающих опережающие объяснения происходящего.

Д.Дондурей. Эта интеллигенция столько раз была куплена, что уже не может быть пионером новой системы представлений. И отечественный кинематограф сегодня не выполняет те фундаментальные задачи, которые ему приписывались обществом. Во всяком случае это не задачи стагнации или подвигов типа сусанинского.

В.Дубицкая. Механизмы формирования группового сознания мастеров кино практически не отличаются от той части пенсионеров, которые тоже хотят, чтобы все было, «как раньше».

Д.Дондурей. Это по-человечески естественно, но, боюсь, что самонадеянно.

Часть II см. с. 101—103

ФАКСИМИЛЕ АВТОРА

Специфика толстого журнала, досадно исключающая оперативность отклика на культурные события, имеет и свою позитивную сторону. Страхует от торопливых и неточных оценок и располагает к анализу. Последний, в свою очередь, приводит порой к неожиданным результатам. Давно прошедшее событие — форум молодого кино, состоявшийся в Ялте в конце января, — в обратной проекции не уменьшилось, но — против законов оптики — укрупнилось.

Стресс, пережитый всеми, кто был в Ялте, в связи с трагической гибелью Алексея Саморядова (царство ему небесное!), перехватывал дыхание, отменял самую возможность говорить о кинофоруме в ином контексте, кроме мистического. Сегодня, когда объективный взгляд уже реален, стоит разобраться, что же все-таки там происходило — очередная, с понтом поданная, тусовка за счет в меру щедрых спонсоров или событие, способное повлиять на судьбы отечественного кинопроцесса.

Организаторы (Ассоциация молодых кинематографистов, МАО «Киноцентр», фирма «Санта-К»), разумеется, хотели бы «влиять» и «определять». Первое, что они сделали в этом направлении, — придумали конструктивную идею номинации молодых кинорежиссеров, достойных (или способных?) представлять кинематограф в XXI веке. Эта идея, реализованная в процессе двухступенчатого голосования всех участников кинофорума, оказалась активным структурным элементом. Определившаяся пятерка лидеров, едва получив лавры, почувствовала, что такое тернии. Речи большинства номинантов (по модели нобелевских — знай наших!) разочаровали присутствующих — на этот раз от них ждали, видимо, чего-то эдакого, а не стёба. Обманутые ожидания зафиксировал второй тур голосования. Произошла перетасовка первоначально сложившегося рейтинга, и места в пятерке лидеров распределились таким образом: Александр Хван, Владимир Хотиненко, Сергей Сельянов, Валерий Тодоровский, Иван Дыховичный.

Хван выиграл пленку «Кодак» для следующего фильма, а Роскомкино взяло на себя финансирование полнометражного фильма, который снимут (каждый по новелле) лидеры номинации. Иными словами, система творческих стимулов в форме наград победителям была отлично придумана и реализована.

Однако что даст этот эффектный «бросок в будущее» грядущему кинопроцессу? Вопрос, конечно же, риторический, но, согласитесь, естественно возникающий. Не пытаясь ответить на него, могу лишь констатировать то, что можно было наблюдать невооруженным взглядом. А именно: форум был попыткой консолидации в период крайнего индивидуализма, закономерно пришедший на смену крайнему коллективизму.

Оказалось, что для консолидации посткоммунистического, посттоталитарного типа нужны совершенно новые организационные формы, а они-то нам как раз и не даются. Оказалось, что Россия перестала быть «страной слов» — витий и записных ораторов среди молодых режиссеров не нашлось, слова и речи перестали быть самоценным способом самоутверждения и самореализации (на этом фоне даже Андрей Шемякин помалкивал). Поэтому красиво задуманные дискуссии по сути дела провалились. Разговаривали по принципу «у кого что болит», зато без зажимов и откровенно. Так что посиделки на кинофоруме можно анализировать как определенный срез бытующих среди молодежи настроений и внутренних ориентаций. Вопрос о ценностях повис в воздухе; попытки его актуализировать остались без ответа. Эмпирический опыт кинофорума перечеркнул прогнозы (по крайней мере мои), но одновременно стал его самым конструктивным итогом. Предстоит этот итог превратить в процесс.

Елена Стишова,
спецкор «ИК» на кинофоруме

Режиссер и киновед Олег Ковалов

Критик Андрей Шемякин и режиссер Иван Дыховичный

Сценаристы Петр Луцик и Алексей Саморядов. Последний снимок вдвоем

Организаторы кинофорума критик Вячеслав Шмыров и режиссер Юрий Мороз

Актеры Евдокия Германова и Сергей Маковецкий

Оператор Илья Демин

Актер и режиссер Иван Охлобыстин и режиссер Роман Качанов

Фото А.Тягны-Рядно

Дмитрий Быков

«Молодость ходит со смертью в обнимку»

Противна молодость. Противна!
Признаем это объективно.
Она собой упоена,
Хотя не может ни хрена,
Она навязчива, болтлива,
Глупа, потлива, похотлива,
Смешна гарольдовым плащом
И вулканическим прыщом.

Ее настырное соседство
(В отличье, может быть, от детства)
Внушает мысли о конце,
И мы меняемся в лице.

Среди множества встреч, дискуссий и прочих событий на Ялтинском кинофоруме случился такой диалог. Молодой кинематографист, любимец прессы и тусовки, разговаривал с кинокритиком постарше:

— Здорово ты пишешь, а все-таки... ты благополучный московский мальчик, интеллигент, все такое... Жизни ты не нюхал, вот что. А я нюхал. Я всякое повидал.

Эти слова были адресованы девяностнику — семидесятнику, человеку исключительно трудной судьбы, о которой тут распространяться не след. Дело не только в тяжелейших личных обстоятельствах биографии, но и в едва ли не неизбежном для семидесятника опыте полунищеты, случайных заработков, подпольности, бегства в историю кино как в единственную нишу... Московский мальчик весьма благополучной кинокарьеры похвалился перед старшим товарищем опытом подростковых драк, посещения наркотических тусовок и нескольких бурных богемных романов.

Сошлись два представления о познании мира.

Семидесятник промолчал.

Конкурсная программа Ялтинского кинофорума, составленная в основном из дебютных работ, собрала уже такой урожай плюх, что добавлять свою неловко. Между тем почти все картины дебютантов произвели удручающее впечатление. Формулировка Олега Ковалова и Андрея Шемякина цитировалась во многих публикациях: молодое кино невменяемо. До такой степени, что впору говорить о «раздвоении личности»: иные дебютанты имеют что сказать миру, но крайне плохо владеют экранными средствами; другим — при более-менее удовлетворительных профессиональных умениях — и сказать-то нечего.

Впрочем, отбор фильмов в программу — нечаянно или намеренно — отразил тенденцию. На мой взгляд, эти картины отличаются по крайней мере двумя особенностями: реальность присутствует в них в крайне опосредованном виде, как набор условных знаков, символов, аллегорий; реальность эта так или иначе рассматривается сквозь призму смерти либо посмертного — потустороннего — существования.

Такой, с позволения сказать, танатоцентризм вполне объясним. Всякое переломное время думает больше о смерти, чем о жизни. Аналогичные умонастроения приносит с собой и всякий «фин де сьекль» — достаточно вспомнить и западный, и российский декаданс и их своеобразное отражение в первых русских мелодрамах. «Остров мертвых» Олега Ковалова, показанный в основной ялтинской программе «Номинация: Кино. XXI век», оказался как нельзя более кстати как картина, точно диагностирующая состояние культуры на сломе эпох — культуры рухнувших иллюзий, эстетизирующей порок и стремящейся в сторону ирреального, пытающейся отыскать новые смыслы, опорные точки «бездны мрачной на краю». Психолог Владимир Леви в одном из недавних интервью заметил, что смертомания нынешнего искусства как раз и связана с желанием найти новые цели и ощущения на краю пропасти, в пограничной ситуации. В кризисные времена истончается вещество жизни. Ее изнанка становится видна, как сквозь потертую занавеску. Может, оттого и безжизненно новое кино, что как таковой жизни нет в самой реальности — она так очевидно безнадежна, грязна и противна, что только в смерти — как в загадке и тайне — и искать прекрасное, как утверждают это, например, экранные героини сценаристки и актрисы Ренаты Литвиновой.

Единственная, так сказать, реалистическая картина во всей конкурсной программе —

«Танцующие призраки» Ефима Резникова и Юрия Короткова. Правда, невозможно поверить, что фильм снят в начале 90-х: каждый кадр посылает привет от Студии имени Горького образца 70-х — городские пейзажи, городские романсы, всякого рода школьные вальсы и смятения чувств... — набор более или менее потрепанных штампов. Тут и казарменные порядки в балетном училище, которое оканчивает героиня фильма, тут же и мастерская подпольного гения художника, и нравы молодежной тусовки, и пьянка в русской провинции... Клишировано все — от реплик до жестов, и в новой реальности набор общеупотребительных представлений уже не срабатывает. Фильм ударяется в сентиментальность а-ля Чарская, но любая попытка впихнуть сегодняшнюю реальность под обложку «Дневника институтки» доводит жанр до самопародии, до кича. Банальность картины очевидна, каждый драматургический ход предсказуем, а финальная трансформация трогательной провинциалки в железную леди не мотивирована ничем, кроме авторского произвола.

Такова же и дебютная работа Анны Чернаковой «Вишневый сад» — коллаж на тему «Дачная жизнь русской интеллигенции и ее разрушительные последствия для отечества». Шлейф литературных, а в большей степени художественных и кинематографических ассоциаций тут много длинней самого фильма. Выхолощенный, лишенный героев и идей чеховский «Вишневый сад» превращается на экране в очередной кич, на этот раз ностальгического типа, с непременным чаепитием на веранде, бесконечными разговорами, пением под гитару, догонялками, купаниями и юношескими романами. Чернакова уверенно оперирует готовыми блоками, представлениями, цитатами, уже известными в кино мизансценами — демонстрируя хорошую профессиональную память (иной раз, правда, несколько вольно вторгаясь в пространство чеховской пьесы). Но — «человека забыли» здесь так же, как Раневская Фирса. Человек, похоже, никому не нужен.

Есть критики, способные и из пустого экрана вывести концепцию (искусство как отказ от искусства, вызов снобам, олицетворение пустоты жизни — см. чеховский рассказ о феноменологии выеденного яйца). Я не принадлежу к их числу, и мне не нравится, когда режиссеру ставят в заслугу, скажем, то, что он нашел выразительную натуру или тщательно продумал фонограмму картины: это само собой разумеется. По этой же причине мне кажутся странными разговоры

Из стенограммы обсуждения конкурсной программы кинофорума

Вячеслав Шмыров, кинокритик. Уровень этой программы, конечно же, невысокий. Но нужно относиться к ней как к некоему срезу того реального кинематографа, который сложился, скажем, на конец прошлого — начало этого года.

Юрий Павлов, кинокритик, режиссер. На всех дискуссиях я, как сумасшедший, орал (по теме это было или не по теме), что самое печальное в современном кино — отсутствие профессионализма. Конкурсная программа подтвердила это со всей очевидностью. Не извинителен даже тот факт, что в основном это дебюты, проба пера. Их авторы совершенно не способны внятно изложить историю, вести киноповествование. Ни один из фильмов не поднимается выше пятибалльной оценки по принятой нами десятибалльной системе. Впрочем, «Колыбельная» Наны Джанелидзе без всяких скидок была для меня лидером программы. Эту достаточно локальную картину я воспринял как глубокую философскую притчу, которая как раз и говорит о том, что только благодаря культуре можно ощутить родственные связи друг с другом, восстановить их, если они утрачены. Только культура может человека спасти. И именно это вселяет в меня радужные надежды, что кинематограф, несмотря на печальные прогнозы Кирилла Разлогова, не умрет.

Леонид Павлючик, кинокритик. У меня есть слабая надежда, что какие-то новые работы по той или иной причине просто остались за бортом. Иначе есть все основания говорить — если судить по этой конкурсной программе — о закате кинематографа на закате нынешнего века. Даже не недостаток профессионализма губит многие картины — избыток амбициозности и самоуверенности, источник которой я и не знаю где искать. Когда человек называет свой фильм «Земля обетованная», я думаю: а знает ли он о существовании режиссера Анджея Вайды или просто убежден, что его картина по всем параметрам превзойдет знаменитую вайдовскую? А что стоит за попыткой экранизировать «Вишневый сад» — молодая отвага или что-то еще? Не нахожу ответа. Я знаю, что это был дипломный проект. Но если так хочется прикоснуться к Чехову, может, было бы лучше взять не «Вишневый сад», а другой, более локальный материал — чтобы не так поверхностно, не так вот, пробежав по клавиатуре, выстричь

о выразительности изображения в зануднейшем фильме Бако Садыкова «Остров» (по сценарию, написанному им совместно с Улукбеком Садыковым) или об изобретательности сюжетных ходов в фильме Романа Качанова-младшего «Урод» (по сценарию Ивана Охлобыстина). На мой взгляд, главный признак обеих работ — и вневременной философско-поэтической притчи Садыкова, и современной комедии положений Качанова — все то же манипулирование готовыми блоками, чужими открытиями. В картинах действуют не персонажи, но знаки, призраки и цитаты — из «авторского», в основном параджановского, кинематографа в «Острове» и постперестроечного масскульта в «Уроде», в котором помимо противопоказанной комедии заторможенности ритма отталкивают дикие вкусовые провалы. Когда демонического вида гебист кусачками обламывает подследственному палец, чтобы снять отпечаток, — оно как-то не смешно.

Фильм Андрея И «Конструктор красного цвета», вероятно, претендовал на сенсационность, но был подвергнут обструкции, ибо даже самые снисходительные критики вспомнили, наконец, о границах допустимого в искусстве. Картина на редкость целостна и последовательна в своей эстетике, если под целостностью и последовательностью иметь в виду едва ли не маниакальное (эпатажа ради?) увлечение режиссера изображением расчлененки, кровищи, всевозможных хирургических операций, научных и медицинских экспериментов, отсекаемых или пришиваемых в кадре частей человеческого тела... Извлеченные на свет с дальних архивных полок материалы научно-популярного и учебного кино Андрей И сложил в несколько триллеровых сюжетов, используя архетипы «искусственного человека», «сиамских близнецов» или мертвого города. Все эти архетипы — в основе известных произведений — «Франкенштейна» с подражаниями и римейками, «Непокоренного», цикла кинотриллеров о страшных близнецах мутантах... Андрей И губит все монотонным буквализмом и чрезмерностью. Бесконечное изображение окровавленных тканей и органов на экране вызывает у зрителя лишь одну эмоцию: отвращение.

Не лишенную остроумия и режиссерской дерзости «Землю обетованную» Шаина Синария портят ставшие модными клише современного кино — непременная церковная служба, обязательное «переосмысление» библейских мотивов, фотокорреспонденты, устремляющиеся к распятому Христу (это тоже

там репличку, там эпизодик... «Колыбельная» же — потрясающе красивая и в то же время действительно глубокая картина, в которой разговор ведется на уровне высоких понятий: Дом, Земля, Мать... — здесь все укрупнено и эстетически точно выверено и замах совпал с результатом.

Андрей Шемякин, кинокритик. Самый главный для меня урок — потрясающее несовпадение программ «Номинации» и конкурса. По «Номинации» совершенно очевидно: состоялось кинематографическое поколение, состоялся кинематограф. Картины же конкурсной программы поразительным образом как бы выпали из времени и пространства. Одни авторы не умеют высказываться, другие вообще смутно представляют себе, как, зачем и о чем говорить. В конкурсном зале у меня было ощущение, что кинематограф нащупывает какие-то самые первичные коммуникативные ходы. Чуть не каждая картина обрывается уже на третьей минуте экранного действия, а все, что идет потом, — это некая визуальная рефлексия или проборматывание.

Кирилл Разлогов, кинокритик. В отличие от многих, к тому, что я увидел в конкурсе, я отношусь чрезвычайно оптимистично. Мне, например, очень понравился «Урод», хотя прекрасный замысел, прекрасный ход реализован на уровне капустника. Но саму идею можно было сразу же продавать в Голливуд и делать конкурентоспособный бестселлер.

Почему хорошим считается только то, что соответствует среднеарифметическому мнению на уровне средней школы и традиционного преподавания? Почему не сделать «Вишневый сад» без Раневской? В свое время Орсон Уэллс сделал «Фальстафа», собрав четыре пьесы Шекспира и выдвинув на первый план второстепенного персонажа. Искусство движется вперед именно нарушением заранее заданного хода, нарушением его пределов. И в этом смысле, кстати, картина Наны Джанелидзе, о которой много говорят, кажется мне почти дном искусства — по абсолютной банальности и предсказуемости темы и ее решений и отсутствию даже попытки сделать что-либо отличное от общепринятого. Конечно, «Колыбельная» — профессионально сделанная картина. Но профессионализм — не самоцель.

Искусство движется вперед и нарушениями «хорошего вкуса» в традиционном понимании этого определения. Отсутствие «хорошего вкуса» в подавляющей части конкурсной программы — на мой взгляд, скорее достоинство, нежели свидетельство полной катастрофы.

из области цитат)... При всем том фильм, действие которого происходит на кладбище, в иных своих эпизодах изобретателен и оригинален. Его пролог изящно пародирует стилистику мелодрамы начала века. Выразителен эпизод митинга мертвецов, возмущенных осквернением кладбища, — это и жутко, и смешно.

Тем не менее сама зацикленность на темах смерти и разрушения серьезно компрометирует творцов в глазах зрителя: люди-то все молодые, вроде здоровые — откуда эта тяга к патологоанатомии, к моргам, кладбищам, загробности? Впрочем, и смерть уже присутствует в этом кино не как реальность, грубая и еще менее эстетичная, чем жизнь, — но как штамп, знак, цитата. «Цитата есть цикада», — сказал Мандельштам. Точнее всех эту новую особенность отыграл Владимир Штерянов, чьи «Стреляющие ангелы», переполненные реминисценциями классических произведений, смотрятся все же поприятней остальных вариаций на загробные темы. Эклектичность этой картины очевидна и отрефлексирована, но автор без излишней серьезности помещает в кадр довольно уродливого мужичонку в черном и с косой, его уродство выгодно оттеняется парой, предающейся лобзаниям по соседству. Взаимодействуя, эти клише вызывают у зрителя в равной степени отстраненную реакцию.

Молодой кинематографист, упомянутый в начале статьи, был не так уж не прав, говоря о своем «знании жизни». Он, несомненно, знает ее — как реальность драк, наркотического кайфа, вольных нравов...

Но другой, «обычной» жизни — *жизни как обыденности*, которой живут или хотят жить «простые» люди, — молодые не знают и знать не хотят. Их кино похоже на зонтик без материи: голый каркас лобовых метафор, обнаженный прием, вытащенный наружу замысел, условность во всем. Ткани — нет. С точки зрения дизайна — любопытно, на практике — бессмысленно. Материя как-никак первична.

Весьма возможно, что Сергей Гандлевский прав: «Молодость ходит со смертью в обнимку». Молодость больше рискует, живет бесшабашнее. Она меньше боится смерти, потому что она здорова и сильна и вообще мало чего боится. Смерть для нее - опять-таки знак, условность, литературщина, абстракция: дети толком не знают, что такое жизнь, потому не боятся смерти. Их еще не обожгло собственное страдание, и потому они

Олег Ковалов, кинокритик, режиссер. Программа мне не понравилась, в каком-то смысле все эти картины невменяемы, что ли, но когда я слышу заупокойные речи по поводу нового кинематографа, мне кажется, что я видел другие фильмы. Мне показалось интересным, что многие картины сделаны в жанре комедии. Я никогда так не смеялся, как на этой программе. Смех говорит о большом духовном здоровье кинематографа. Поэтому мне особенно понравилась «Земля обетованная». Это фильм, сделанный свободным человеком, который отрицает всякого рода табу и мыслит поразительно кинематографично. Невероятно смешно, когда мертвецы митингуют в духе перестройщиков, а снявшийся в этом эпизоде Юра Павлов кричит в микрофон, обращаясь к омоновцам. Здесь есть настоящая стихия раннего американского бурлеска. Я согласен с К.Разлоговым — самая опасная зараза, чума, проказа современного кино — это так называемый «хороший вкус». Категория вкуса в принципе неприменима к великому искусству. Все достижения мирового кино основаны на том, что режиссер-интеллектуал пропускает сквозь себя массовую культуру. И если что и раздражает меня в нашей молодой режиссуре, так это высокомерное, пренебрежительное отношение к культуре улицы.

Любовь Аркус, кинокритик. Я выделила бы в этой программе три картины — «Остров», «Танцующие призраки» и «Колыбельную». Они мне не понравились, но в них по крайней мере есть собственные внутренние законы, по которым они созданы, есть свое пространство, которое задали авторы и которое как-то освоено. Все остальные фильмы представляют для меня неразрешимую загадку — подозреваю, и для самих авторов тоже: что, зачем и почему они хотели сказать? В связи же с замечанием К.Разлогова мне хотелось бы спросить: как можно говорить молодому и неопытному режиссеру, что хорошо делать «Вишневый сад» без Раневской? Впрочем, конечно, можно. Мы знаем, что были «Гамлеты», где главным действующим лицом был Полоний, была Гертруда. Но это делается во имя чего-то, это такая блистательная, такая фантастическая концепция должна быть — нарушение норм, нарушение вкуса, но во имя какого-то колоссального приобретения... Я не понимаю, где оно в данном случае.

Александр Шпагин, кинокритик. Мы посмотрели несколько картин, не вписывающихся ни в какие регистры, ни в какие каноны сегодняшнего кино. Действительно, они маргинальны, они какие-то озабоченные, что ли, они заставляют думать, что сняты режиссерами второго, третьего эшелона, которые,

легко издеваются над чужим. Сцены пыток и истязаний в «Уроде» Охлобыстина и Качанова — не что иное, как киноверсия «садистских частушек» и пионерских «страшилок». Когда человек не знает и не хочет знать окружающего мира в его нормальных, не патологических проявлениях, когда ему скучно просто жить и снимать нормальное кино — он либо снимает «параллельное», либо пользуется готовыми блюдами.

В искусстве не бывает двух выдающихся поколений подряд. Почва должна отдохнуть. Но символично, что последним художественно активным поколением в нашем кино стали именно дети шестидесятников или пятидесятников — В.Тодоровский, Д.Месхиев, С.Сельянов и другие, чьи фильмы были представлены в программе «Номинация: Кино. XXI век». Они не развращены «халявным» отношением к искусству и тусовочной ориентацией на «своих». У них есть свои представления о морали и, следовательно, о художественном такте. Им тоже присуще ироническое отношение к прописям, но сами прописи — типа «Людей надо любить» — для них достаточно актуальны. Посему «Любовь» Тодоровского-младшего остается для меня эталоном молодого кино — молодого по мироощущению, энергетике, по адекватности метода материалу, а фильм «Над темной водой» Месхиева по сценарию того же Тодоровского — пусть и испорченный, на мой вкус, постмодернистской претензией, не выдержанный в едином ключе, — продиктован живым, здоровым чувством. В нем — что угодно есть, но мертвечины нет. Живое кино. Как и «Кикс» Сергея Ливнева, и «Фучжоу» Михаила Ильенко, и фильмы Михаила Каца, у которого, впрочем, особая и уже долгая кинематографическая судьба и свое место в сегодняшней режиссерской генерации.

В том-то и дело, что «двадцатилетние» очень по-детски хотят показать, как много страшного они знают о жизни. Из фильма в фильм: и это я видел, и тут бывал... Между тем даже та страшная реальность, о которой они хотели бы говорить, к которой так или иначе апеллируют, остается для них чужой. По-настоящему страшная реальность присутствует в сценариях Петра Луцика и Алексея Саморядова, у них она узнаваема, ибо они ее знают не понаслышке, в ней выросли и ощущают себя с ней связанными. Они не афишируют эту связь, свое знание. Просто их герои плавают в этой страшной реальности, как рыбы в воде, как рыбы-мутанты в отравленной речке.

вероятно, никогда не вырвутся в первые — не виден потенциал, не заметны возможности. Но это любопытно. Хотя бы потому, что здесь мы увидели просто иной кинематограф, о котором никто не знает, не пишет, не оценивает.

Анна Чернакова, режиссер. Проблема кино XXI века очень тесно связана с проблемой критики XX века. Наверное, мое мнение субъективно, но пока что все, что я читаю и слышу из уст критиков, оставляет желать лучшего. Режиссеру, и тем более режиссеру начинающему, очень нужно зеркало — профессиональная, квалифицированная критика, но критика, и сама имеющая представление о профессиональных критериях. Если этого не будет — не будет и никакого кино.

Нина Зархи, кинокритик. Плохо не то, что в «Вишневом саде» А.Чернаковой линия Раневской усечена. Ее могло не быть вообще, она могла быть мужчиной — подобные трактовки классики известны. И если говорить о режиссерском замысле, то в данном случае он выполнен на сто процентов. Это фильм не о Раневской, не об этих судьбах — это фильм о красоте той жизни, которая вызывает ностальгию. Состояние этой жизни, состав ее, наверное, кажутся режиссеру красивыми, духовными, возвышенными. А получилось, по-моему, плохо. И даже трудно объяснить, почему. Почему «Девочка с персиками» — хорошо, а девочка с двумя яблоками в кадре — это почти Шилов... Псевдокультура так же страшна и разрушительна, как и отсутствие культуры. И мне кажется глубоко опасным то, что такое «светлое», «культурное», «духовное» кино может сейчас, в контексте общекинематографической беспросветной «чернухи», быть провозглашено манифестом, знаменем, знаком примирения поколений и сохранности традиций.

Елена Стишова, кинокритик. Мы, как всегда, занимаемся тем, что выдумываем концепции. И победит тот критик, чья концепция будет более красивой. «Вишневый сад» дал повод поупражняться в этом умении — все мы считаем себя экспертами, когда речь идет об отечественной классике. А в сущности все критики фильма выступили с охранительных позиций, грудью защищая Чехова от Ани Чернаковой. Почему-то никто не увидел, что атмосфера картины соткана из беспечности персонажей и метафизической тревоги, которую они роковым образом не чувствуют, не понимают, что они все — на краю

Кино Луцика и Саморядова — в первую очередь «экшн», приключения героя. Тут всегда — яркий и крепкий сюжет, бешеная динамика, четкий ритм и страсть, превращение рефлексирующего героя в героя действующего («Дюба-дюба»)...

Саморядов погиб в последний день кинофорума. Это было очень страшно.

В последний день кинофорума все поняли, что смерть очень близко.

Видимо, какая-то метафизическая дыра разверзлась над Россией, яма какая-то воздушная. В эту дыру засасывает всех, кто тут умеет делать дело. Возможно, на чисто метафизическом, подсознательном уровне молодая режиссура чувствует этот распад, разлад и не может его преодолеть: воля пасует перед жизнью, которая ссыпается в пропасть. В наших условиях, может быть, подвиг — жить обыденной жизнью и снимать традиционное кино.

Эта статья была уже закончена, когда в газете «Сегодня» появились заметки Юрия Гладильщикова о кинофоруме. По Гладильщикову выходит, что кинематографические мероприятия — сплошная пьянка (право же, не так это было), а потому и риск для кинематографиста больше. (А то кинематографист не выпьет в Москве, если пожелает того!) И уж совсем странной кажется попытка навязать кинофоруму характер демарша — противопоставления независимых и наглых молодых Союзу кинематографистов. Один из организаторов кинофорума Вячеслав Шмыров вовсе не имел в виду ничего подобного. Во всяком случае, ничто на это не указывало. А необходимость в смотре нового кино назрела не вчера, и Ялта справилась с этой ролью. Новое кино есть. Оно не похоже на то, что было прежде, и более молодо по духу, чем фильмы следующего за ним поколения. И это кино должно быть показано, увидено и проанализировано.

Что же касается работ дебютантов, то если они хотят, чтобы их смотрели, — они, я уверен, обязаны оперировать реалиями повседневности. Не штампами литературы, не отходами постмодерна, не цитатами из классики, не кошмарами из режиссерского подсознания. Реалии обыденности, привычные слова и вещи — это то, чем человек защищается, заслоняется от жизни, приручает ее.

Если мы увидим это в кино — оно нам понравится.

Сегодняшнее молодое кино не хочет подносить зрителю зеркала: оно пока что смотрится в него само, норовя повернуться задом...

Дело молодое.

бездны. Режиссеры же ждут от нас не концепций, а профессионального разбора. Возникает кризис ожиданий, и это сплошь и рядом разводит режиссуру и критику по разные стороны.

Что касается остальной конкурсной программы, ни с одной из картин у меня не сложилось контакта. Ничем они меня не наполнили, кроме тяжелых размышлений о том, что же со всеми нами происходит. Мне хотелось бы и критикам, и режиссерам задать вопрос: почему из кинематографа исчезла мифологема повседневности? То ли скомпрометировал себя реализм как метод, то ли идет поиск каких-то иных способов отразить сиюминутную реальность, то ли прав журналист Дмитрий Быков, когда говорит, что реальность умерла и потому не может присутствовать на экране? Что же все-таки происходит? Ситуация, в которой мы сегодня живем, ситуация в культуре и ситуация в кинематографе как части культуры связаны тяжелым узлом, и этот узел нужно развязать. Я уверена, что очень многие драмы нашей жизни, ее тайны имеют эстетическое разрешение. Если мы найдем код, то, может быть, обретем точку опоры.

В поисках реальности

Вячеслав Шмыров, кинокритик. Сегодня, когда уже нет былой государственной монополии, наш кинематограф все больше и больше становится делом частных лиц. Ему уготована судьба европейской маргинальной кинематографии, которая становится все более привязанной к кинофестивалям, киноклубам, неким кружкам любителей кино. Вместо рынка кино мы получаем рынок отдельных произведений кино, когда сам факт показа картины в кинотеатре является актом экспонирования — как в живописи. Очевидно, что великую советскую кинематографию мы потеряли. Возможно, она себя изжила, возможно, этому помогли и сами художники. Но одно ясно: с перестройкой произошла смена типа цивилизации. Не просто одна экономика сменилась другой — ушла именно советская цивилизация, а вместе с ней и советская кинематография.

Андрей Шемякин, кинокритик. Слово «советский» всегда было заряжено идеологией. Существовала система многочисленных табу — кошку нельзя было назвать кошкой. Сегодня мы только и видим, что нарушение этих табу (и это процесс скорее психоаналитический, чем эстетический). Отказ современного кино от изображения нынешней реальности объясняется и тем, что сама реальность утратила статус достоверной, она как бы объявлена мифологической. Для того чтобы реальность была осознана как новая, она должна сначала осознать себя как реальность. А вот это-то и проблематично. Потому что массовый кинематограф — это кинематограф заведомо мифологичный.

...Пока кинематограф не нащупает насущные потребности аудитории, до тех пор он и останется в статусе произведения живописи на выставке, вещью в себе. Должны быть созданы новые мифы. Те же 70-е годы Д.Дондуреем были названы «временем домашней культуры». Сегодня с «домашней культурой» в очередной раз порвано, ощутим поиск новой мифологии. Вероятно, вскоре мы увидим и новый кинематограф.

Владимир Хотиненко, режиссер. Проблема для меня заключается только в том, чтобы достать деньги на постановку. Я люблю доставать деньги и ловлю при этом кайф. И это главное. Если миллионы и миллиарды найти удается — все остальное не имеет никакого значения. Это первое.

Пункт второй. Независимо от того, что мы по поводу кино думаем или говорим, фильмы будут сниматься. А зритель придет в кинотеатр только при одном условии: если звездочки сложатся в пользу кинематографа. И ни от кого из нас это не зависит.

Все остальное — лирика.

Валерий Тодоровский, режиссер. У нас есть примеры замечательных кинематографий, которые чахнут, потому что талантливые фильмы перестали приносить деньги и, стало быть, режиссерам деньги перестали давать. И есть пример процветающего Голливуда, который всегда занимался как бы только деньгами, но делал хорошие, иногда даже гениальные картины. Как это ни вульгарно, кинематограф можно возродить лишь тогда, когда он начнет приносить прибыль. Поэтому необходимо, чтобы кино снова, как и раньше, стало сферой развлечения. Без этого нам не выжить.

Кирилл Разлогов, кинокритик. Сегодня кино запросто делает тот, кто может найти деньги... Хоть у казахских предпринимателей, хоть в Сингапуре — границ в этом смысле нет. Но в мире жить сложнее, чем жить у себя во дворе.

На производство отечественной картины сегодня, думаю, необходимо столько денег, сколько не приносит ни один американский супербоевик. Из чего следует вывод: если хочешь делать деньги, ты должен работать не на отечественного и тем более не на массового зрителя. Если уж совсем огрублять, ты должен работать на Жоэля Шапрона[1] — вот наш рынок, вот наш покупатель, вот человек, вкусам которого должны соответствовать наши фильмы.

...Парадокс сегодняшней ситуации заключается в том, что отечественное кино проиграло борьбу за зрителя не высококлассному, а десятисортному американскому кино... От того, научится ли зритель видеть между ними разницу и не путать одно с другим, зависит изменение вкусовой картины в целом...

...Общий объем продаж в кинематографе приблизительно в десять раз меньше, чем объем продаж электронных игр фирмы «Нинтендо», о которых можно говорить как о современной форме экранной культуры. «Нинтендо» — это культура XXI века. Многие у нас это уже понимают. Федор Бондарчук и Степан Михалков не хотят и, наверное, не будут работать в большом кино — они делают клипы. Не только потому, что здесь огромные деньги, но потому, что это другой, более современный тип экранного искусства. Они понимают, что полнометражный фильм, предназначенный для показа в кинотеатрах, — это уже периферия искусства, нечто второстепенное.

Конечно, необходимо думать о том, каким должен быть кинематограф, чтобы он органично вписался в национальный культурный контекст. Но не было бы никаких проблем, живи мы в богатом государстве. Сегодня наше государство — как пло-

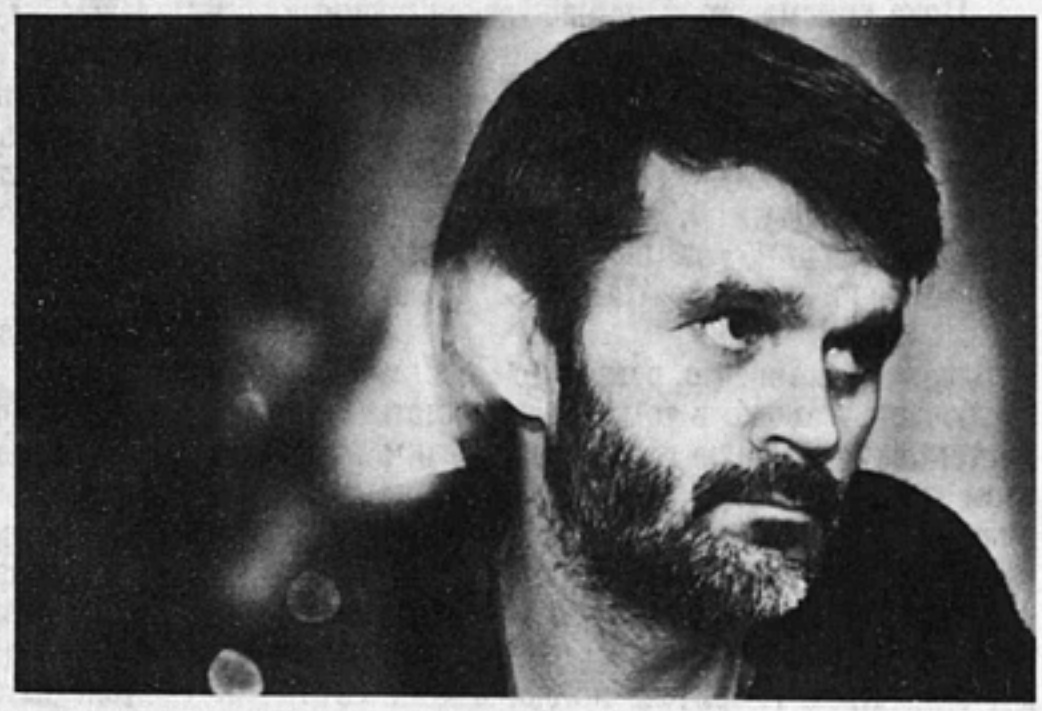
---

Этот материал составлен на основе стенограммы ялтинских дискуссий по темам «Новая мифология», «Кинематограф в поисках реальности», «Судьба нового кинематографического поколения».

[1] Жоэль Шапрон — отборщик Каннского кинофестиваля в восточноевропейском регионе. Острые на язык критики называют его, как и Ханса Шлегеля, отборщика Берлинале, стилеобразующим фактором постсоветского кино. — *Прим. ред.*

Игры на свежем воздухе

Режиссер Максим Пежемский



Режиссер Михаил Ильенко

Фото А.Тягны-Рядно

хая проститутка: как бы всем дает, но при этом и само ничего не имеет, и удовольствия никому не доставляет. Это не кинематографическая — это общегосударственная проблема. И ситуация в известной мере безвыходная. Это ведь еще и ситуация открытой конкуренции. Если я, режиссер, отрываю у государства столько-то миллионов или миллиардов рублей для своей картины, я тем самым закрываю выход на экран сразу нескольким своим коллегам. Как только я начинаю утверждать, что государство должно помогать кинематографии, я тут же убиваю самого себя как борца за ту часть денег, которую я все-таки могу получить. Поэтому главное — урвать свой кусок. И борьба эта будет все обостряться.

Сергей Сельянов, режиссер. Я разделяю все положения Кирилла Разлогова. Единственное, что можно ему противопоставить, так это законы, по которым индивидуум, заряженный на делание кино, на кинопроизводство, на творчество, будет делать свое дело как делал. Все, кто здесь сидит, будут делать то же, что и делали. Мои проекты не меняются. Я знаю, что буду делать то, что хочу и что могу.

Каждый человек как родился, так и проживет, что в него Бог вдунул, то в нем и останется. Поэтому разговор этот в каком-то смысле тупиковый.

Юрий Богуцкий, начальник управления Роскомкино. Сегодня государство пытается создать некий оазис, в котором якобы будут выживать отдельные кинематографические проекты. Но это иллюзия. Потому что чем хуже общая экономическая ситуация, тем сложнее финансировать любое производство. Какой бы шедевр мы ни создавали, рано или поздно придет время, когда фильм нужно будет считать товаром и выпустить на рынок. Но в нашем кино нет так называемого воспроизводства — нет прибыли и никаких механизмов, ее гарантирующих. Без этого не может быть кино как системы, системы как отрасли. Создать систему в условиях новой экономики — дело не одного года. Но зато мы имеем благодатную почву для махрового эгоцентризма: пределом мечтаний считается во что бы то ни стало получить государственные деньги на постановку, занять место под солнцем и кое-как прожить-выжить. Государство, которое должно быть меценатом искусства, убрало из документов строчку о финансировании кино. Мы работаем на кинофоруме в Ялте, а председатель Роскомкино А.Медведев сидит в Минфине и доказывает, что необходимо завершить производство нескольких кинопроектов, над которыми работают, кстати, наши ведущие мастера. Кино никому не нужно. Никому не нужно искусство. Его не востребовал сегодня ни один из государственных лидеров. Поэтому проблема выживания кино — это не столько эстетическая, сколько социальная проблема. И для ее решения, вероятно, нужны новые люди.

...Один любопытный пример — в Роскомкино пришли видеопираты и сказали: «Мы хотим сотрудничать с вами, потому что работать в кино нелегально нет смысла. Мы будем платить вам оговоренную сумму за каждую картину. Сегодня растет спрос на русское кино».

Вячеслав Шмыров. Система государственных дотаций сегодня в большей степени распространяется на известных, маститых кинематографистов. Молодые живут с ощущением, что и они никому ничего не должны, и им никто ничего не должен. У них нет претензий на наследство, доставшееся от прежнего государства и его системы ценностей. И почти всегда их картины, в том числе известные и по международным фестивалям, сняты без какого бы то ни было государственного участия.

Дмитрий Золотухин, актер, режиссер. Кинопроизводство находится в стадии полного умирания. Сейчас снимаются последние павильонные картины... Из кино уходят специалисты так называемого среднего звена — ассистенты, вторые режиссеры, гримеры, костюмеры, директора картин... Скоро ни одна идея, ни один замысел не будут иметь возможности воплотиться на съемочной лощадке.

Александр Хван, режиссер. Режиссерский замысел — такая сила, что его воплощению ничто не может противостоять — ни отсутствие денег, ни отсутствие производственных мощностей... В конечном итоге все это откуда-нибудь да возьмется.

Но в нашем кинематографе не хватает одной очень важной профессии — продюсера (хотя есть немало людей, так себя называющих). Продюсер — это человек, который мыслит более широко, чем режиссер. Он учитывает все аспекты кинопроизводства — от художественного замысла и финансовой стороны дела до особенностей зрительского восприятия и прокатной ситуации. Если проблема продюсерства будет решена, будут решены и все современные режиссерские проблемы.

Юрий Мороз, режиссер. Недавно у нас с Сашей Хваном был такой разговор. Он говорит: «Хочу снять остросюжетный фильм...» Я отвечаю: «Зачем, Саня, это же так просто...» А он мне: «Да нет... Самое простое — авторское кино. Голову задурить всегда легко...»

Я следил по хронометру, как сделаны американские фильмы: столько-то минут на завязку, столько-то на титры, столько-то на сам сюжет... Это профессиональная, но абсолютно тупая, грубая работа мясника, на которую много ума не нужно. Но так исторически сложилось, что наши жанровые фильмы всегда были в загоне. Как только не топтали «Пиратов XX века»! И что теперь? К чему теперь призывы, пафос: «Режиссеры! Снимайте жанровое кино!» Нас учили во ВГИКе на высоких образцах искусства, нас не учили снимать коммерческие фильмы, которые в наших условиях требуют значительно больших энергетических и физических затрат, чем «авторское» кино. Знаете, сколько полезного материала было у Саши Хвана на фильме «Дюба-дюба»? На несколько часов. И сколько времени он работал?.. У меня, работающего в коммерческом кино, такой возможности нет, у меня пленки на два дубля. Я вкалываю как проклятый. И что я получаю? Славу? Деньги? Ни-че-го! Сегодняшняя финансовая ситуация такова, что чем бы ты ни занимался — авторским ли, коммерческим ли кинематографом, — денег это все равно не принесет ни тебе, ни студии. Я пришел к выводу, что сейчас

лучше снимать не то, что «требуется», а только то, что ты сам хочешь снимать.

Вячеслав Шмыров. Сейчас у так называемых «новых русских» появляется стремление снимать кино, рассчитанное на широкую зрительскую аудиторию. С этим связано и изменение самой эстетики — лучшие сегодняшние фильмы сняты, как правило, на стыке массового и элитарного кинематографа. Но наша прокатная ситуация не располагает к тому, чтобы даже фильмы с очевидной настроенностью на зрительскую аудиторию могли найти своего зрителя.

Виталий Орлов, прокатчик. Рынок, что бы мы о нем ни говорили, существует. И за него идет борьба. Но кто завоюет экранное время, приручит зрителя, даст ему новую идеологию? Сейчас подростки смотрят в основном американское кино. Они не знают отечественных исполнителей. Но зато хорошо знают Арнольда Шварценеггера и воспитываются на мифологии американского кино.

Андрей Шемякин. Мне кажется, сейчас возникает, так сказать, новая антиномия: мифология или язык, повествование или набор фиксированных ситуаций и героев — то, что дает зрителю возможность «прочитать» фильм. Причем зрителю неподготовленному, потому что именно он — главная фигура киномифологии.

Фильмы последнего времени — такие, как «Прорва» И.Дыховичного, «Остров мертвых» О.Ковалова, «Макаров» В.Хотиненко, — подтвердили, что без мифологии кино не может существовать вообще. Все равно в картине отыгрывается некий миф, пусть даже миф самого автора, что очень существенно в «Макарове». Олег Ковалов в своей картине обратился к абсолютно цельному, даже изощренному языку киномифологии в каком-то пике его развития и обнаружил, что таких пиков было очень много.

Михаил Кац, режиссер. Все наши разговоры, все наши рассуждения ведутся в системе неких мифов, но мифов, не имеющих никакого отношения к тому, что происходит в нашем кино. Так наши проблемы не решить никогда.

Дмитрий Астрахан, режиссер. Сегодняшний зритель — тот же самый, что и вчера, и позавчера. Люди все так же хотят видеть вымышленные истории, обливаться слезами над вымыслом и верить в сказку. Поэтому дело не в зрителях, у которых сегодня появился выбор в сфере развлечений, а в том, умеем ли мы интересно и эмоционально рассказать с экрана некую историю. В этом смысле нужно учитывать опыт отечественного кинематографа 40—50-х годов — я говорю, разумеется, не об идеологии, а о профессиональном мастерстве, которому нам всем нужно учиться.

Дмитрий Золотухин. Количество видеокассет с записью отечественных фильмов растет с колоссальной скоростью. Еще два года назад в коммерческих киосках не было ни одной советской картины. Сейчас они составляют более трети реализуемого товара. И есть все — от «Весны» Александрова до «Снов» Шахназарова. Спрос на отечественное кино есть, и он растет. Значит, не все потеряно.

Александр Хван:

«Кино – это коллективное сновидение человечества»

Интервью ведет Екатерина Лаврентьева

Екатерина Лаврентьева. В своей программной «нобелевской» лекции на кинофоруме в Ялте вы не стали отшучиваться, а попытались «сказать что-то более менее значащее». Вы говорили, что «есть вещи, которые объединяют картины самых разных стилей, жанров и школ. Это — азы профессии, к которым время от времени необходимо возвращаться». Вы говорили, что из всех кинематографических компонентов особо выделяете пространство...

Интервью развивает основные положения лекции Александра Хвана, прочитанной на заключительной церемонии кинофорума «Номинация: Кино. XXI век». В результате второго тура голосования, в котором принимали участие аккредитованные на кинофоруме кинематографисты и журналисты, А.Хван был назван абсолютным лидером «Номинации». — *Ред.*

Александр Хван. Когда речь идет о пространстве кино, то обнаруживается масса туманных представлений по этому поводу.

Давайте вспомним: сначала было немое кино, потом появился звук, после — цвет, стереозвук. Если продолжать эту линию дальше, то должны появиться запах, осязание... Но это только в том случае, если понимать развитие кинопроцесса как усиление достоверности. Мне кажется, что дело в другом. Плоский экран двухмерен, перспектива создает в нем третье измерение, движение — четвертое, цветовая гамма — пятое... Или другой пример. Когда мы смотрим черно-белое кино, то попадаем в трехмерное пространство. То же самое — когда смотрим цветное. А вот когда они соединяются в одном фильме, возникает шестимерное пространство — сосуществование двух разных реальностей. Я не вижу другого смысла в таком чередовании.

Александр Хван: «Кино — это коллективное сновидение человечества»

Тарковский считал, что кино — это время, «запечатленное время». Он почти прав. Но кино — это время, которое переделано в пространство, или пространство, сделанное из времени. Просто кинематограф способен материализовать множественность бытия, представление о которой заложено у нас в подсознании. И это не заумные рассуждения — зритель так и ощущает.

Е. Лаврентьева. Зритель Хван?

А. Хван. Нет, каждый кинозритель. Наши ощущения в пространстве — вещь абсолютно физиологическая. Никто ведь не думает ежесекундно о том, что живет в трехмерном пространстве. Также когда я начинаю существовать в шестимерном пространстве фильма, то не думаю, сколько там измерений. Я начинаю испытывать странное воздействие — кажется, что здесь более насыщенный и даже более чувственный мир, чем тот, в котором я живу. И становится несущественным, что за пределами кинозала — улица, еще что-то. Внешнее пространство исчезает, а существует только то, что дает экран.

Е. Лаврентьева. При сегодняшней слишком спрессованной жизни заботливый режиссер предложил бы своему зрителю отдушину, сделав жизнь на экране менее насыщенной, что ли...

А. Хван. Представление о том, что наша жизнь слишком спрессована, совершенно неверно. Суть в другом — она хаотична. В ней отсутствуют направление и гравитация, и поэтому возникает ощущение, что невозможно ориентироваться. Для того чтобы компенсировать это ощущение, наоборот, нужно делать более плотное, упорядоченное кино.

Е. Лаврентьева. И тогда кино будет благостно влиять на нашу жизнь?

А. Хван. Вряд ли кино может влиять на жизнь непосредственно. Оно скорей должно удовлетворять некую человеческую потребность. Иногда так бывает во сне: чем хуже действительность, тем более осязаемые и весомые снятся сны. Я просыпаюсь, когда мне кажется, будто только что было понимание чего-то очень важного... Кино дает возможность извлечь на свет это ощущение, зафиксировать его и предложить огромному числу людей. Тогда кино — это коллективное сновидение человечества.

Е. Лаврентьева. Получается, у нынешних российских режиссеров объективно есть фантастическая возможность: гипертрофированный хаос можно бесконечно упорядочивать всем на радость.

А. Хван. Да, из хаоса сделать настоящий мир. У меня как-то возникла странная, скверная и ужасная мысль. Мне вдруг показалось, что этот мир сотворен не Богом, а дьяволом. Но дьявол украл у Бога замысел. Поэтому мир несет в себе черты божественного, божественное семя присутствует, но материал, фактура, воплощение — грубые и неверные.

Е. Лаврентьева. Было бы благоразумней не выносить эту мысль на обсуждение. Но у нее есть логическое продолжение — вы должны ощущать себя десницей Бога, когда делаете кино.

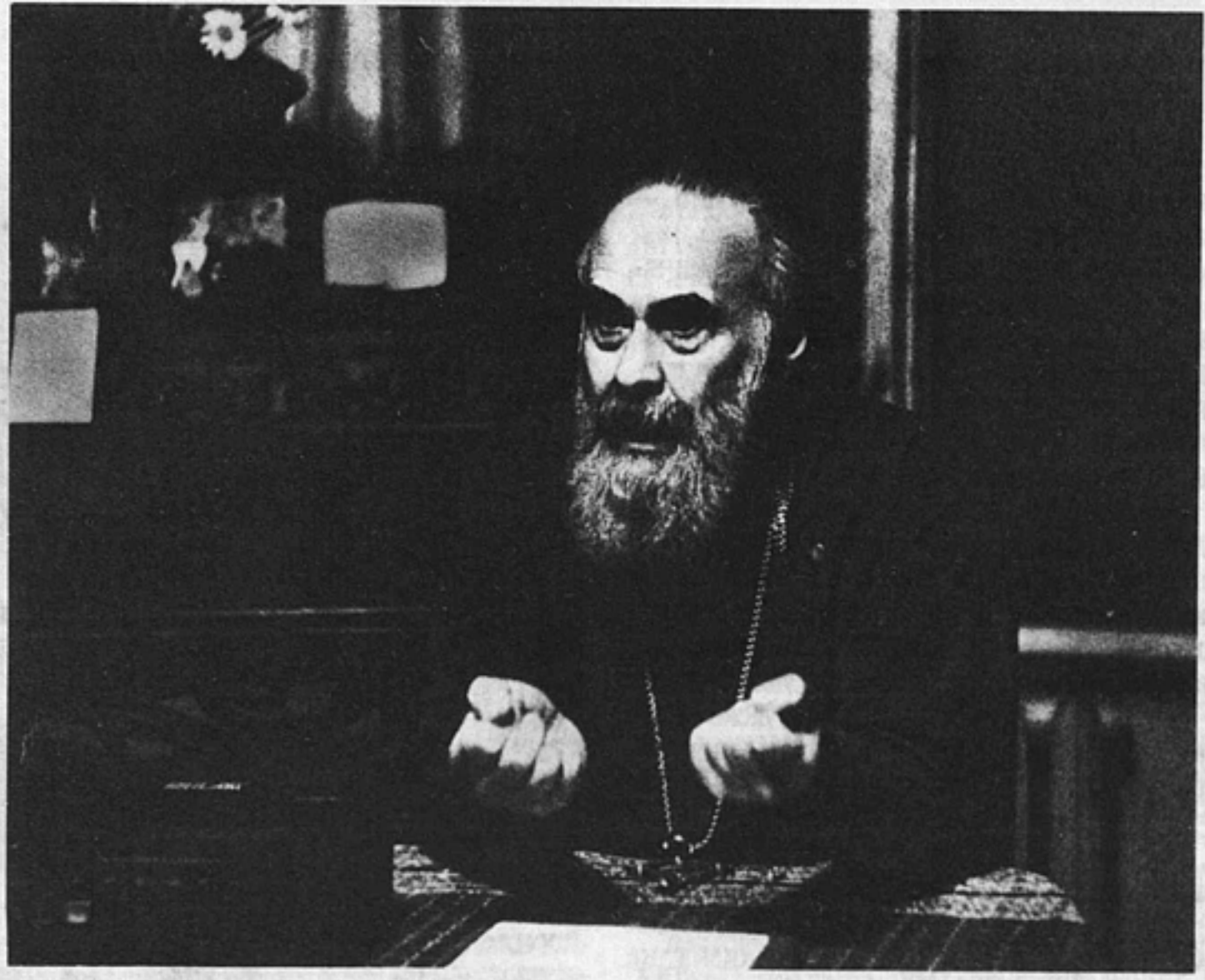
А. Хван. Я только хотел это сказать... Мне кажется, мир кино противостоит хаосу. Но это не значит, что мотивы зла не должны присутствовать в картине.

Е. Лаврентьева. На вас действуют заунывные рассуждения о том, что кино умирает?

А. Хван. Нет. Я уже говорил, что все заклинания о конце кино основаны на недоразумении, которое заключается в том, что просто не делают различия между собственно кино и его техническими средствами. Честно говоря, когда я смотрю фильм по телевизору, я допускаю, что когда-нибудь отпадет необходимость в проекторах и кинозалах. Но это не означает, что исчезнет само кино с его фундаментальными законами, которые объективно существуют. Может быть, именно в пространственной гипотезе — ключ к развитию кинотеории. По крайней мере, для меня это так.

Е. Лаврентьева. Эта гипотеза сродни математической теории множеств.

А. Хван. Совершенно верно. Проще всего ее можно описать языком топологии. Я думаю, XXI век сделает знание топологии всеобщим. Тогда у кино появятся новые функции. И, наверное, возникнут новые гипотезы о смерти кино на новом основании. Хотя и тогда нельзя будет не согласиться с мыслью, высказанной режиссером Владимиром Хотиненко: как можно говорить о смерти кино, если фильмы Чаплина будут смотреть всегда? Пусть даже больше никто и никогда не снимет ни кадра.



Митрополит Антоний Сурожский

О созерцании и деятельности

Есть две темы сейчас на Западе, которые в духовной жизни представляются трудными и вызывают напряжение. Это, с одной стороны, вопрос о том, как жить и действовать христианину, и с другой стороны — есть ли еще какое-нибудь место для созерцательной жизни. Каким образом можно жить в гуще жизни *и* выполнить свое призвание созерцания, как можно быть созерцателем и вместе с этим не уйти куда-то внутрь себя или в какую-то вещественную, пространственную пустыню.

И вот мне кажется, что Евангелие нам дает творческое и замечательное разрешение этого противоположения только при условии, что мы не будем изначально определять деятельность и созерцание в несовместимых терминах. Если мы начнем с того, что их определить несовместимо, мы, разумеется, не сможем их нигде свести.

Обыкновенно деятельность определяется своим *предметом:* деятельность врача — это забота о больных, деятельность юриста — это определенный круг юридической работы и т.д. И человека в этом деле часто забывают; забыт тот, кто делает, а помнится только дело. Кроме того, значительность дела по мирским, обычным масштабам измеряется *успехом.* Эта терминология успеха и поражения, провала играет сейчас, думаю, громадную роль везде, потому что это человеческие, а не общественные категории. И она создает громадные проблемы, потому что неудачник клеймится как обществом, так и своей совестью; но неудача-то измеряется успехом, который, в свою очередь, измеряется внешними критериями.

Мы так привыкли, что созерцание связано с определенной формой жизни (скажем, созерцательное монашество — это пустыня, затвор, монашеская келья, это *уход* из жизни), что

Мы публикуем беседу Владыки Антония, которая проходила в Москве на частной квартире в мае 1971 года.

Первую публикацию митрополита Антония Сурожского «О путях веры» см.: «Искусство кино», 1994, № 4.

нам больше не представляется естественным думать о созерцательной жизни в самой сердцевине общественной деятельности. И здесь возникает противоречие, которое нам надо разрешить, если мы хотим быть христианами, потому что мы *не можем* вести христианскую жизнь вне созерцания, ибо нет познания Бога и общения с Ним вне хотя бы созерцательной установки. Самое созерцание — это дар Божий; но та установка, благодаря которой созерцание может случиться, может быть дано, зависит в значительной мере от нас. И вот мне хочется продумать с вами прежде всего вопрос о том, что такое деятельность для христианина.

Вообще-то говоря, для христианина деятельность, созерцание, молитва — все, что составляет его христианскую природу, заключено во Христе, то есть все, что в нас несовместимо и не совпадает со Христом, это *еще* в нас не христианское. Если мы молимся как бы наперекор воле Божией (что делается нами постоянно, когда над нами властвуют желания, мечты и мы говорим: «Господи, дай! дай! дай!» — зная, что это *не* в плане строительства Царства, что это только в плане моей личной жизни), мы вне Христа, или, вернее, мы становимся на другое положение по отношению к Нему: это уже не то положение, где мы с Ним участвуем в спасении мира, участвуем в жизни Бога, спасающего мир. Какова же была деятельность Христова?

Во-первых, она не определялась предметом; она определялась милосердием, любовью, жалостью. Все случаи исцелений, которые мы находим в Евангелии, воскрешение сына вдовы Наиновой или Лазаря, все чудеса, которые Христос творил над природой, как умирение бури на море Тивериадском, — все они определяются только одним: Ему жалко, в самом сильном смысле этого слова Ему *жалко* погибающей твари, и Он вступает и что-то делает по милости, по милосердию. Но *никогда* в центре не стоит самое дело. Он никогда не творил чудес ради того, чтобы *совершить чудо*. Он не определил Себя в истории человечества как целитель, как тот, который может привести в гармонию природу, тот, который может превратить камни в хлебы, тот, который может взять такую власть над человеком и над миром, чтобы создать искусственно, силой Царство Божие; *так* оно именно *не может быть создано*.

А второе — выражаясь по-человечески и, конечно, несколько грубо: если кто был неудачником, то это Христос, потому что если посмотреть на жизнь Христа и на Его смерть *вне* веры — это катастрофа. Вот человек, который всю жизнь ошибался в том, что Он Собой представляет. Он верил, что Он — Бог, — и ошибался. Он творил дела милосердия, — и те самые люди, над которыми Он их творил, рано или поздно от Него отворачивались; и когда пришло время входа Господня в Иерусалим и настали Страстные дни, та же толпа, которая вокруг Него роилась, которая от Него ожидала чуда, исцеления, милости, учения, повернулась против Него; и после страшной Гефсиманской ночи начинаются Страсти и, в конечном итоге, гибель. (Я говорю сейчас как человек, который не знает о Воскресении Христа.) В конечном итоге *совершенное* поражение. Он умер как преступник; Он не умер как герой или мученик, Он не умер *за идею*, Он умер, потому что Ему приписали политическую недоброкачественность, Он опасный политически и общественно человек, и Он с другими ворами и разбойниками был распят. Причем в нашем представлении распятие именно благодаря Христу приобрело совершенно новое значение. Для нас крест, распятие — знак чего-то великого; но в ту эпоху распинали преступников, это было то же, что на плаху послать человека. В этом не было ничего особенного, *тысячами* распинали людей; это даже не было зрелище особенное, а зрелище, к которому люди привыкли; ни нового, ни исключительного ничего не было, Он не был ничем выделен — и погиб. И люди ходили вокруг креста и говорили: «Ну что? Говорил, что Ты — Сын Божий... Если на самом деле Тебя Бог любит, пусть снимет Тебя сейчас с креста. Ты говорил, что Он к Тебе имеет особое благоволение: сойди с креста — мы поверим...»

Так что говоря о деле Христа, о том, как Он действовал, *можно* сказать, во-первых, что Его деятельность *ничуть* не определялась предметом. Он не искал быть целителем, чудотворцем или чем-нибудь особенным. Единственный двигатель была любовь, милосердие, сострадание, заботливость, причем настолько неразборчивая, что Его и за *это* упрекали: Он спасает из подонков тех, которые *там* должны бы и оставаться, чтобы люди приличные не

терлись о них в обществе. И, с другой стороны, Он поражен по всем линиям, неудачник *во всем*.

В этом отношении мы должны быть очень осторожны, когда думаем о христианской деятельности как о такой деятельности, которая целесообразна, планомерна, успешна, которая обращена к определенной цели и ее достигает, которая так проводится, что венчается успехом. Это не значит, что успех, планомерность, целесообразность не соответствуют христианской деятельности, но *не в них* сущность христианского момента, Христова момента. Сущность его в том, что Христос во всей Своей деятельности, в каждом слове, в каждом деле, *во всем* Своем бытии выражал, делал конкретной, реальной волю и любовь Божию. Христос был как бы Божественным *действием*. Это был Бог *действующий*, Бог в движении, динамика Божественная во плоти. И это очень важно, потому что характерная черта христианского действования — это не активизм, а то, что кроме христианина *никто* не может быть посредником, проводником прямого Божественного вмешательства, потому что нам *дано* знание, определенное *знание*. Христос нам сказал: «Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что́ делает господин его, но Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего» (Ин. 15,15). Вот принципиальная основа; то, что каждый из нас в частности не способен к этому от себя, изнутри, говорит только о том, что у нас нет той глубины приобщенности уму Христову, о которой говорит апостол Павел (1 Кор.2,16)[1], нет чуткости к водительству Святого Духа. Но принципиально это не меняет ничего; ни отдельный христианин, ни какая бы то ни было христианская группа людей, ни Церковь через большое «Ц» или даже церковь через самое маленькое «ц», то есть любая конкретная христианская община, даже как бы бездарная, — не может о себе иначе думать. Наше призвание — быть тем местом, где Бог свободно действует, и теми людьми, через которых Он действует свободно.

Но тогда встает вопрос: откуда же может христианин — будь то Церковь в целом или кто-либо в отдельности — быть таким Божественным действием, проводником, посредником такой Божественной динамики? Думаю, мы находим ответ на это тоже в Евангелии, если обратиться к образу Христа. Помните, в пятой главе Евангелия от Иоанна, которая читается на отпевании, в конце говорится: «Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, *так* и сужу, и суд Мой праведен ибо не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца» (Ин. 5,30). Именно: *как слышу*, так и сужу, что слышу, и повторяю, и это — Божественный суд; и потому Я это делаю, что не ищу Моей воли, Я не ищу того, чтобы выразить Свое мнение, Свое желание, Свое волеизъявление; Я прислушиваюсь, и Мои слова выражают то, что *Бог* говорит. Вот здесь — таинственная и основная связь между глубинами молчания и произнесенным словом.

Один западный подвижник XI века, аноним, который оставил довольно мало писаний, но интересных, говорит: если мы имеем право по справедливости, согласно Священному Писанию, называть Христа Словом Божиим, то мы можем сказать, что Бог — это то бездонное молчание, из которого Оно рождается в чистоте... И это очень важно, потому что связь между словом и молчанием имеет огромное значение. Один из подвижников Церкви эпохи отцов пустыни, авва Памво, был как-то призван своими братиями сказать приветственное слово навещающему их епископу. Он отозвался: Я ему ничего не скажу... — Почему? — Потому что если он не может понять моего молчания, ему никогда не понять моих слов...

Мы обманываемся, когда думаем, что общаемся друг с другом через слово. Если между нами нет глубины молчания, слова *ничего* не передают, — это пустой звук. Понимание происходит на том уровне, где два человека встречаются глубинно именно в молчании, за пределом всякого словесного выражения. И вот о Христе этот монах говорил, что Он — Слово, которое до конца выражает содержание *такого* молчания. Не слово, которое рождается из внутренней тревоги (как часто *мы* говорим, — не из глубины, а от какой-то поверхностной ряби в нашей душе), а то, которое рождается, когда, говоря из человеческого опыта, человек или сам войдет внутрь, в глубокую молчаливость, или когда, бывает, нам дается молчание. Когда вдруг на нас, как благодать, сходит такая тишина, такая внутренняя уми-

---

[1] «Ибо кто познал ум Господень, чтобы мог судить его? А мы имеем ум Христов» (1 Кор. 2,16). — *Ред.*

ротворенность и молчание, что если два человека охвачены таким молчанием, они сначала не могут даже говорить друг с другом, потому что сознают, что любое слово разобьет это молчание, оно разлетится вдребезги, и ничего не останется. Но если себе дать молчать дальше и дальше, то можно вмолчаться в такую тишину, когда знаешь, что теперь, *на этой* глубине молчания, можно говорить, не нарушая его, а придавая ему словесную форму. И вы, наверное, замечали, как тогда говоришь тихо, спокойно, как выбираешь слова, как ничего не оставляешь случайности и лучше оставляешь что нибудь недосказанным, чем *пере*сказанным; потому что каждое слово должно быть правдой о том, что содержит молчание. Возвращаясь к цитате: «Как слышу, *так и* сужу, и суд Мой праведен, — Христос именно был так молчалив, что мог слышать, и так слышать, что мог произносить слова, которые были Божии. В этом смысле Он — Божие Слово во всех отношениях, каждое Его слово есть Божие, не потому только, что Он Бог, а потому, что то, что Он говорит, идет из недр Отчих. И то же самое относится к Его действию. Есть разные места в Евангелии, где указывается мимоходом, что Бог, Который почил от дел Своих в седьмой день, не оставил мир на произвол судьбы. Творческое Его действие кончено, но промыслительное действие, Его труд над спасением мира продолжается. И есть ряд мест, где говорится, что Бог и доселе творит: Он показывает Мне дела, и Я их творю[2] (Ин. 5,17—20). Опять-таки то, что по отношению к слову есть молчание и слышание, здесь — та углубленность, которая дает Христу видеть действующего Бога, видеть *невидимое* действие, как бы чистую динамику Божественную в этом мире, и воплощать, внедрять Божие действие в тот мир, в котором мы живем. Вот почему Христовы действия, Христовы слова так совершенны, и вот что они собой представляют. И наше призвание, как христиан, так обладать умом Христовым, так быть движимыми духом истины и духом сыновства, так уметь слушать и вглядываться, чтобы наши действия были действиями Самого Бога, которые Он творит через нас. Один из пророков, кажется, Амос, говорит: пророк — это тот, с кем Бог делится Своими мыслями. Мы призваны *так* быть пророками: не в том смысле, в котором мы говорим о пророчестве как бы о даре предсказания, — не в этом дело; можно ничего не предсказывать; пророк тот, кто *за* Бога говорит вслух Божественные слова.

Это нас подводит к вопросу не о том как бы специализированном созерцании, которое описывается в житиях святых, в пустыне, в затворе, а о той основной созерцательной настроенности, которая принадлежит всякому истинному христианину или как намерение, или как что-то уже начинающееся, или как что-то, чем мы обладаем. И вот об этом я хочу сказать еще нечто.

Слово «созерцание» в строгом, аскетически-мистическом словаре относится к созерцанию человеком Самого Бога; «феория» по-гречески это именно созерцание Бога. В расширенном смысле, однако, можно думать о созерцании как видении и Бога, и Его путей, и становления Его твари. Скажем, митрополит Филарет Московский в одной из своих проповедей на Рождество говорит, что тот, у кого сердце чистое, глядя на мир, *видит* почивающую на нем благодать Божию, видит как бы сияние благодати; тот мир, который мы видим тусклым, потухшим, осквернённым, может быть созерцанием через тварь Божиего присутствия. Это не чистое созерцание Божественной природы, сущности, но это видение Бога, потому что сияет в твари именно благодать, *Он*; и поэтому я буду употреблять слово «созерцание» в таком расширенном смысле.

Созерцание предполагает определенное расположение духа, оно предполагает способность слушать и способность видеть; поэтому оно требует от нас установки на то, что когда я слушаю, *я хочу слышать*, и когда я смотрю, *я хочу видеть*. Это кажется очень плоским замечанием. На самом деле это очень редкое состояние; мы не смотрим, чтобы видеть, и мы не слушаем, чтобы слышать. Мы видим очертания — и ни на чем не останавливаемся, мы слушаем слова — и за словами не улавливаем глубин чувств или мыслей. Вы, наверное,

---

[2] «Иисус же говорил им: Отец Мой доныне делает, и Я делаю. И еще более искали убить Его Иудеи за то, что Он не только нарушал субботу, но и Отцем Своим называл Бога, делая себя равным Богу. На это Иисус сказал: истинно, истинно говорю вам: Сын ничего не может творить Сам от Себя, если не увидит Отца творящего: ибо что творит Он, то и Сын творит также. Ибо Отец любит Сына и показывает Ему все, что творит Сам; и покажет Ему дела больше сих, так что вы удивитесь» (Ин. 5,17—20). — *Ред.*

замечали, что бывает, когда вы устали, вам *не хочется* ввязнуть в чью-нибудь жизнь. Встречаете вы кого-нибудь, спрашиваете: «Ну как сегодня?» И тот потухшим голосом, с мертвым выражением лица вам говорит: «Все хорошо». И вы не отзываетесь, его слов достаточно, их-то вы и ждали, он вас освободил от необходимости взять его тяготу на себя, вы свободны... Если мы были бы честны, то сказали бы: «Неправда, у тебя взор потух, голос мертвый, по всему я вижу, что совсем не ладно. То ли страх в глазах, то ли еще что-то». Мы могли бы открыть в нем целую жизнь, но часто не делаем этого, потому что *увидеть* — значит взять на себя солидарность, *ответственность*, так войти в жизнь другого человека, как заповедует апостол Павел: «Носите бремена друг друга и таким образом исполните закон Христов» (Гал. 6, 2). То же самое можно говорить о том, что мы видим и слышим, во всех отношениях. И поэтому воспитание в себе способности видеть и слышать начинается не тем, чтобы открыть глаза и уши, оно начинается в момент, когда мы решаем с доброй совестью относиться к ближнему и к Богу, — Он тоже нам ближний. Слушать, смотреть, молчать; всматриваться, пока мы не увидим, вслушиваться, пока мы не услышим; не уходить никуда от вставшего перед нами вопроса: что в этом человеке, что в этом Боге, что в этом слове, что в этом действии.

Знаете, есть люди, которые любят природу, зверей. Они выходят рано утром, чтобы уловить первые движения просыпающегося леса или поля. Если вы хотите что-то уловить, вы, во-первых, должны встать раньше, чем другие звери, пойти в лес так, чтобы он не проснулся от ваших шагов, сесть где нибудь, сделавшись возможно более незаметным, и совместить в себе как бы парадоксальные состояния: с одной стороны, такой живости духа, такого внимания, чтобы ничто не могло избежать вашего взора или слуха, но, с другой стороны, такой гибкости, чуткости, чтобы все отзывалось на вас. Это парадоксально в том смысле, что это не пассивность и не активность. Это не пассивность, потому что на пассивность налагают печать, которую она замечает, только когда та уже глубоко врезалась; а активность — это такое состояние, когда мы идем навстречу событию. Но навстречу неизвестному событию нельзя пойти, вы не можете пойти навстречу неопределенному звуку, который придет неведомо откуда. Епископ Феофан Затворник это выражал иначе; он говорил, что для духовной жизни человек должен быть, как натянутая струна, — но не перетянутая. Потому что если попробовать перетянутую струну тронуть, она лопнет — застонет и разорвется. А если она будет не натянута, она никогда не даст чистого звука: она будет шуметь, гудеть, но не звучать. И вот это — состояние как бы предварительное к созерцанию: чтобы *любое* прикосновение к нам было воспринято и вызвало ясный, чистый ответ внутри нас. В молитвенном порядке — это молчание, в порядке действия — это способность вглядываться и понимать.

Как я уже сказал, созерцание, строго говоря, относится к Богу и имеет место при углубленной молитве, когда Господь его дает, в тех состояниях, когда человек вдруг чувствует Божие присутствие с такой силой, что все остальное уходит из его сознания. Я могу вам дать пример из наших дней. В 1938 году на Афоне умер старый русский монах Силуан. О нем написана книга на русском языке, которую, вероятно, некоторые из вас знают. Он писал довольно много писем нам в Париж. В одном из них (не помню, попало оно в книгу или нет) рассказ идет так. Силуан и некоторые другие старшие монахи, которым был поручен надзор над монастырскими рабочими, сидели за столом, и один из монахов говорит: Слушай, отец Силуан, что ты делаешь со своими работниками? Мы за своими смотрим все время, и они все делают, что могут, чтобы отлынивать от работы. Ты никогда за ними не смотришь, и они все тебе выполняют... И его ответ был таков: — Я ничего не делаю. Я прихожу утром, встречаю этих работников, и мне делается их так жалко. Это же русские мужички, русские ребята девятнадцати, двадцати, двадцати одного года, которые оставили свои деревни, покинули родные поля, родные леса, — больше того: матерей, отцов, молодых жен, новорожденных детей, и пришли на Афон работать, потому что слишком бедно было дома, и какие-то гроши зарабатывают с тем, чтобы через год или два вернуться к себе... Мне их жалко, — продолжает Силуан, — и каждому я говорю какое-нибудь слово, чтобы у него тепло на душе стало. Каждому раздаю работу, которую, думаю, он может выполнить. А потом ухожу к себе в келью, и пока они работают, я о них молюсь... Дальше он рассказывает о том, как он молится. Он говорит: — Я становлюсь и начинаю просто перед Богом

плакаться о каждом из них. Я говорю: Господи! Посмотри на Николая. Ему всего-то двадцать лет. Как тоскливо ему здесь, пришельцу из северной России! В деревне он оставил молодую жену и годовалого ребенка. Как ему должно быть страшно за них: мало ли что может случиться; а он же неграмотный, и жена неграмотная, и год он ничего о них не будет знать, и что еще он встретит, когда вернется... И так, — говорит, — я Богу рассказываю о Николае, о его жене, о их младенце, о деревне, о его страхах; и по мере того, как я молюсь, я начинаю ощущать близость Божию. Это сознание, это чувство близости Божией *так* нарастает, что в какой-то момент оно захлестывает все, как волна, и уже я не могу и вспомнить ни Николая, ни его жену, ни деревню, ни ребенка — ничего, и меня уносит, как потоком, в глубины Божии. И когда я дохожу до какого-то места в этих глубинах Божиих, я встречаю Божественную любовь и в ней — Николая, его жену, ребенка, деревню, родных, все их страдание; и уже Божественная любовь меня возвращает на землю и заставляет меня молиться. И снова нарастает чувство Бога, и снова я отрываюсь от земли, и снова уношусь в глубины, где снова нахожу тех же людей, ради которых Сын Божий стал сыном человеческим...

Здесь созерцательная молитва, которая начинается с чего-то очень простого: с жалости, с сострадания конкретному человеку; это не некое Божественное откровение о чем-то, это Николай, его молодая жена, его ребенок, — и вот нарастает такое чувство. Но оно дается подвигом молитвы, дается чистотой сердца, дается всем содержанием христианской жизни. Кроме того, есть другие как бы подходы к этому. Другой, не непосредственный подход к Живому Богу — это подход к живому слову Божию, к Священному Писанию; при условии, что мы его будем читать действительно, как мы читаем живое слово, когда получаем письмо от человека, которого мы глубоко любим, каждое слово которого для нас значительно, важно, каждое слово которого мы будем потом носить в сердце, как песнь. Мы не разбираем это письмо по словам да по слогам, мы не отмечаем, что здесь неясно написана буква, а здесь должна быть запятая, а тут ошибка в правописании. Мы читаем это письмо и слышим всю живую человеческую душу. Каждое слово бедно по сравнению с тем, что оно нам может дать. Это не означает, что мы читаем между строками; это другого рода упражнение. Потому что между строками можно вычитать то, чего человек в строку никогда не клал; а мы читаем с таким открытым сердцем, с такой лаской, с такой любовью, что употребленные слова звучат по-иному, причем звучат-то они, *только* если мы любим. Если любви нет, мы их читаем с иным ударением. Помню человека, который, получив телеграмму от сына, пришел в уныние и говорит жене: «Смотри, три недели отсутствовал, ни слова не писал, а теперь прислал телеграмму: Папаша! Пришли мне денег!!» Мать отвечает: «Да нет, ты не так прочел. Он пишет: «Папаша, пришли мне денег...»[3] Мы можем так же бездарно или так же чутко читать Священное Писание. Можно его разбирать, а можно его воспринять. И вот надо учиться читать; читать, сознавая, что Сам Бог обращается к нам с этим письмом. Что Он говорит мне в нем — моей душе, моему сердцу, моему сознанию? К чему Он меня зовет? Причем читать не так, что вот — «выделяю заповеди и буду выполнять, принимаю к сведению и исполнению», — так мы не читаем письма от любимых нами людей; а читать, как письмо, где дышит человеческая жизнь, которую мы всю принимаем и на которую отзываемся душой, телом — всем.

И еще нам надо научиться созерцательно, то есть именно вдумчиво, внимательно прислушиваясь, приглядываясь, относиться к жизни. Часто жизнь нам представляется как незаконченная ткань, и мы смотрим на нее с изнанки, словно мышка, которая бежит, смотрит наверх и видит: натянута ткань и какая-то нелепость; рисунка нет, — все какие-то нитки висят в беспорядке. Мы порой смотрим на жизнь так, и она нам кажется бессмысленной; мы с изнанки на нее глядим: нет узора, нет цели, нет движения, только какие-то монотонные линии, которые прерываются узлами, откуда висят неотрезанные нитки. Это мы делаем просто потому, что жизнь видим на разных уровнях. Есть Божий уровень, есть очень простой человеческий уровень, и есть какой-то средний уровень, скажем, газетный. Жизнь по газете — это выборка из всего, что может поразить человека. Если взять газету и

[3] На бумаге невозможно передать интонации голоса: сухую в первом чтении и нежную во втором.

посмотреть, на что похож сегодняшний день в мире, — он состоит из конфликтов разного рода. Личных конфликтов: украл, убил. Общественных конфликтов, военных конфликтов, природных катаклизмов: землетрясение, ураган и т.п. И все это конфликты, и без всякого разрешения. Это в каком-то смысле видение ткани со стороны мыши. Это видение, которое недостаточно большое и недостаточно маленькое. Оно недостаточно большое, потому что нет ключа, который давал бы, указывал бы перспективу и пропорцию вещей; все рáвно важно, лишь бы было достаточно жутко или поражало; и недостаточно мелко, потому что это больше человеческого размера, но не в человеческом масштабе.

Есть другой подход: Библия, Священное Писание — это видение той же истории человечества, но с совершенно странной точки зрения: с Божией. Вот читаете Священное Писание. Царь Имярек правил сорок шесть лет. А! — думает историк, — ну, тут-то можно что-нибудь узнать, сорок шесть лет правил, — что нибудь да случилось... Библия нам говорит: в его время стали строить капища на верхушках гор и напали на Израиль соседи. И добрый историк пожимает плечами: какой интерес в том, что строили капища на верхушках гор? Неужели сорок шесть лет царствования сводятся к тому, что *это* случилось? — Именно и сводится, ибо вся сущность его царствования в том, что при нем люди отвернулись от Бога и начали строить капища. А все остальное — совершенно безразлично, потому что ничего не осталось ни от царя, ни от его народа, ни от его городов, ни от чего, что было создано руками человеческими. Бог посмотрел — и это действительно ужасно в каком-то отношении: сорок шесть лет жизни — просто *пустота*, лишь эти капища нам говорят: изменник; отвернулся — и погиб. Тут совсем другое видение истории, пророческое, священное видение истории. И в этом отношении Библия не может заменить учебник истории, но она колоссально интересна, потому что если взять параллельно это царствование в учебнике истории и по Библии, вы видите: суд человеческий — и суд Божий, масштаб человеческий — и Божий масштаб; что важно — что не важно, что значительно — что не значительно. И это иногда заставляет остановиться и здорово подумать; потому что это совсем другое дело, если вместо того, чтобы сказать: царь такой-то, вы скажете: Миша или Иван прожил сорок шесть лет, и *все*, что в его жизни имеет какое-то значение, что он построил капище где-то у себя в душе, — то, что он создал себе идола: сводка целой человеческой жизни.

Есть и еще один масштаб; который нам очень хорошо известен, но на который мы не обращаем достаточно внимания. Как бы мы ни смотрели на историю, в самой широкой перспективе или в средней мышино-газетной перспективе, есть еще более мелкая перспектива, где вещи снова делаются реальными. Мне вспоминается случай времен войны. В нас стреляли, и мы — естественное дело — лежали, вжимаясь в землю. Сначала было тревожно, но потом — нельзя же постоянно напрягаться — само напряжение как бы отпускает тебя. Помню, я лежал на животе, был месяц май, стреляли над головой, я старался стать как можно более плоским и смотрел перед собой на единственное, что было: трава была. Вдруг меня поразило, какая сочная, зеленая трава, и два муравья ползли в ней, тащили какое-то зернышко. И я загляделся, что вот на этом уровне вдруг, оказывается, есть жизнь, нормальная, цельная жизнь. Для муравьев пулеметов не было, стрельбы не было, войны не было, не было немцев, ничего не было, — была крупица чего-то, что составляло всю жизнь этих двух муравьев и их семейств. И вот если бы мы умели быть более внимательны, то заметили бы, что при самых тяжелых обстоятельствах можно сойти на уровень — даже не мыши, а муравья, посмотреть и увидеть, что жизнь все равно есть. Да, все трудности остаются, но я дышу, я живу, и тысячи вещей происходят, которые как бы вне досягаемости среднего уровня жизни. Такое видение истории, или моей личной жизни, или семейной, или коллективной жизни на уровне Божием, либо наоборот, на таком простом, скромном, человеческом уровне, куда не достигает многое, — это тоже начало созерцательного настроения; потому что оно заставляет нас оторваться (или предполагает, что мы оторвались) от напряжения, от суеты, от взволнованности, от того, что вся проблема сводится ко мне, когда я в центре. Вокруг целый мир, вселенная, пусть бесконечно расширяющаяся, а *я* в центре — крупица, маленькая крупица, но все-таки центр. В момент, когда мы от этого оторвались, мы можем смотреть и видеть сначала муравьев и муравy, а потом можно увидеть, что все-таки и небо есть, и не все время стреляют, а стреляли-то полчаса — и не попали; вдруг

оказывается, что масса вещей вокруг есть, живых, простых, — потому что мы не каждую минуту умираем.

И вот в этой созерцательной настроенности слушания, видения, чувствования себя, вдумчивости все сводится к тому, чтобы научиться смотреть на ткань жизни, всматриваться в жизнь: свою, чужую, коллективную. И учиться действовать только вовремя. Это я опять-таки поясню образом. Вы, наверное, и участвовали, и видели хороводы. Опоздав, юноша, девушка не кидается в хоровод; если сразу кинется — разлетится все, разобьется ритм, прекратится движение. Опоздавший останавливается, слушает пение; потом начинает двигаться в гармонии с пением и с движением; и приходит момент, когда весь ритм, вся песнь хоровода так вошла в человека, что человек может включиться в хоровод, — и хоровод не дрогнет; человек просто влился в него, и хоровод идет дальше. Вот так мы должны научиться глядеть на жизнь — свою, чужую, нашу, через Священное Писание, через такое глубокое сочувствие, со-страдание или со-радование с другими, чтобы можно было вступить, не сорвав этого танца, хороводного танца.

Последнее, что я хочу сказать — о важной роли понятия новизны. Разница между человеческой мудростью, которая нас учит или заставляет действовать по трафарету, и Божественной мудростью заключается в том, что человеческая мудрость всегда основана на опыте прошлого — моего или коллективного; это может быть маленький опыт нескольких десятков лет жизни, это может быть всечеловеческий коллективный опыт, все равно — так или сяк человеческая мудрость основывается на том, что меня прошлое научило: если поступить так, то получается, *выйдет*, правильно выйдет.

Божественная мудрость совершенно иная. Причинность, причина, почему Бог действует так, не коренится где-то в прошлом, а лежит впереди. Бог действует *не потому что*, а *ради чего-то*. Возьмите, например, самое разительное, типичное действие Божие — Воплощение. Человек создал земной ад. Бог не стал изнутри этого ада его как-то выправлять, чтобы хоть что нибудь получилось. Да, Он и это сделал: Он дал заповеди, указания, наставления, пророков и т.д., но это ад не изменило; он лишь стал, может быть, немного менее гнусным. Если взять линию основных заповедей Божиих, в начале книги Бытия Ламех говорит: за каждую рану всемерно отомщу, за каждое оскорбление семерых убью. Синай говорит: око за око, зуб за зуб. (Это не значит: бей. Это значит: не бей больше, чем сам получил.) А Христос, как бы в противовес древнему Ламеху, говорит: семьдесят раз седмерицей прощай. Вот таков путь от звериной человеческой мести к справедливости, причем жестокой человеческой справедливости, и дальше, к Христову закону; и это, конечно, входит в Божий план.

Но Воплощение — это что-то новое. Бог принимает все, что случилось с нами, и это — неразрешимая проблема. Нельзя создать из падших людей общество спасенных людей: они должны спастись, и тогда будет общество спасенных. И вот Христос вступает в мир. Бог делается человеком — и все, к чему Он приобщился, Он спас и обоготворил. И причина, почему Он стал человеком, не только в том, что человек пал, а в Воскресении, Вознесении, в нашем последнем призвании быть участниками Божественной природы, телом Христовым, храмом Святого Духа. В этом отношении всякое действие христианина эсхатологично, то есть оно направлено на последнее свершение истории, на Царство Божие, уже осуществленное. И потому в действиях Божиих и в действиях святых есть часто непредвидимость и нелогичность. С точки зрения разума, с точки зрения человеческой надо было сделать то-то или то-то. Святой, под Божиим руководством, поступает нелепо, бессмысленно; вне контекста, он вносит в какую-то ситуацию нечто совершенно новое и часто как будто не относящееся к делу, но нечто, делающее старое положение совершенно иным и новым. Вот где, мне кажется, связывается этот момент христианского делания и христианского созерцания.

Простите, я говорил очень долго.

— Ведь подвижники, пустынники учились молчать в особых для того условиях. Вся жизнь строилась, направлялась на созерцание...

— Они учились молчать, в каком-то смысле, в идеальных условиях, но далеко не все ими пользовались. Пустыня, одиночество, вообще все эти состояния, положения нелегко даются; нам только кажется: вот уйти бы в пустыню — *так* бы и я молчал. Большей частью уйдешь

в пустыню — и все мысли, чувства начинают роиться так, как они не роятся в обычной жизни, потому что сама жизнь не дает им простора. Но, конечно, условия играют роль. Однако Григорий Сковорода говорил: замечательно в жизни устроено, что все сложное ненужно, и все нужное несложно. В этом отношении, если Бог ожидает от нас стройности внутренней, значит, можно ее достичь где угодно и как угодно, а не только при исключительных условиях, иначе только очень немногие могли бы себе это позволить. Но можно быть в пустыне и среди людей; иногда среди людей одиночество *гораздо* больше, чем когда никого нет; не только потому, что люди чужие, а потому, что очень легко совершенно обособиться в толпе, и так нелегко обособиться, когда три человека вместе сидят.

Теперь второе: молчание — это не только состояние, в котором мы не употребляем слов, не производим звуков речи. Оно, конечно, и так сказывается, — но в основе это внутреннее состояние, когда мысли улеглись, сердце умирилось, воля устремлена в одном направлении без колебаний; и этому можно учиться в любой обстановке. В тот момент, когда вы *знаете*, куда идете, когда воля ваша выбрала себе направление и вы держитесь его, тогда вы уже можете *волей* собрать мысли и чувства вокруг нее, вокруг этого движения. Потому что начинается оно с того, что у человека пропадает неуверенность; большая часть того странного диалога, который у нас идет в голове: «Да — нет, нет — да», происходит оттого, что мы не знаем, куда идем; в момент, когда мы определились, мы можем думать о чем-то другом. Скажем, когда вы потерялись в неизвестном городе, вы все время думаете: эта ли улица? направо или налево? налево или направо? Когда вы идете по знакомому кварталу, вы идете и думаете свои думы — и в этом уже какое-то молчание. Затем молчание (также — и душевное, и телесное) происходит или развивается, когда мы отсеиваем, отодвигаем от себя беспорядочные желания; скажем, любопытство. Я не говорю о любознательности, а о той страсти знать все ненужное, только бы знать, которая нас просто извергает из себя самих; мы *вне себя* живем, потому что не можем успокоиться, пока не узнаем еще и еще, и еще что-нибудь. Тут получается тревога ума, тревога сердца; и одно из самых основных упражнений, которым надо научиться, это именно отпустить все, к чему липнет наша душа, все предметы любопытства, жадности, страха и т.д., просто войти внутрь себя и изнутри смотреть на мир, а не быть, как осьминог, который вытянул свои щупальца во все стороны и держит. Каждый раз, когда мы что-нибудь держим, мы делаемся пленниками, мы теряем больше, чем приобретаем. В тот момент, когда я закрываю руку на часы и говорю: «Мои», я потерял руку до плеча, во всяком случае, потому что я больше ничего этой рукой не могу сделать, не потеряв часы. Если я то же самое сделаю с умом, сердцем, волей, то я могу сжаться вот так в кулачок на каком-то маленьком идоле, и ничего не останется; поэтому надо отпустить. Это путь к тому, что отцы называют бесстрастностью, что не означает безразличность, а такое состояние, когда мы не бываем как бы в страдательном наклонении, когда мы не являемся пассивным предметом воздействия. Ведь почти вся наша жизнь проходит в том, что мы реагируем, но очень редко действуем. Кто-нибудь сказал — мы ответили, что-то появилось перед взором — мы увидели. Но очень редко мы действуем изнутри, без понуждения или принуждения. Нам надо научиться тому, что авва Дорофей называет самовластием: быть внутри и *действовать* свободно. Не потому, что тебя лягнули — отлягнуться, а лягнуться или нет — по выбору. Это тоже играет роль, и это не уход куда то вдаль. Один из отцов пятого века говорил: вернись под свою кожу, живи под своей собственной кожей; ничего другого от тебя не требуется. И тогда можно действовать изнутри, тогда можно достичь молчания. Бывают моменты, когда оно дается, и тогда надо его оберегать и хранить как можно дольше; пропадет — снова искать. Но по мере того как мы привыкаем и находим как бы путь внутрь, проторивается дорожка; мы уже знаем, как обратно попасть, и можно возвращаться. Возвращение тогда делается если не постоянным состоянием, то нормальным, вместо того чтобы быть редкостью.

Нам кажется, что молчание — скучная вещь, но если *раз* пережить сильно то, что дает молчание, тогда начинается тоска по молчанию. Это безмолвие, тишина внутренняя, назовите, как хотите; но мы вырываемся из нее, потому что делается немножко страшно, мы где-то в промежуточном состоянии: оторвались от одного берега и не причалили к другому. Тут та же самая проблема, как у ранних мореплавателей: проще оставаться в своей деревне

и не открывать Америку; но некоторые люди задумывались: а есть ли где-то другой берег? И стоит ради этого по морю плавать... Я не из них, но, скажем, Колумб искал и думал, что оно того стоит. Вопрос в том, сколько у нас смелости духа. Мы можем сидеть на месте; Бог не принуждает, только Он говорит: там, где ты сидишь, тебе не очень-то хорошо; Он бы даже прибавил: если хочешь сидеть, хоть не жалуйся! Правда ведь...

— Наверное, все же следует иногда выключаться из внешней суеты?

— Это помогает; я даже сказал бы: это порой необходимо. Иногда выскочишь из колеи, и надо что-то сделать, чтобы обратно в колею вернуться; но тут надо учитывать две или три вещи. Во-первых, что такое покой? В лесу, или в поле, или в деревне он помогает нам, но мы не всегда способны его вынести очень долго; тут надо по лошадке и корм мерить. Кто-то может быть одиноким в течение часа, кто-то — в течение недели, а если перейти за *свою* грань, то начинается новая тревога, другого рода, тоска по тому, от чего с такой радостью ушел в покой. Второе: когда мы видим жизнь в ее гуще, когда она бьет со всех сторон против нашего покоя, то мы по контрасту очень многое понимаем; я бы сказал, что очень многие люди начали жаждать тишины и покоя, потому что мера *бес*покойства превзошла все, что они могли вынести. И это нам тоже нужно, потому что если нам предоставить все лучшие условия, мы не всегда способны их выдержать. Вот длительное одиночество: как чудно, — а я не могу, не могу... Когда бываешь один в течение достаточного времени (я не говорю о часах, а о месяцах) и делаешь попытку войти внутрь, в какой-то момент делается страшно. Из опыта монастырей, из опыта людей, которые пробовали, ясно, что может наступить момент, когда *так* делается страшно, что люди вылетают из кельи с криком, чтобы кто-нибудь им сказал хоть какое-то слово; хоть бы выругал, что он шумит в коридоре, — все равно, лишь бы разомкнуть то страшное молчание, которое вокруг. Потому что когда мы начинаем входить в себя, будто в лес уходить, бывает целый период, где так хорошо, что шум ушел. Потом делается немножко одиноко в лесу; потом идешь глубже, и делается темно и жутко; и вечер сходит, и какие-то шаги слышны... И в какой-то момент вдруг ощущаешь, что в тебе *пустота*; потому что мы привыкли к тому, что мы как бы заселены паразитическими мыслями о ком-то, о чем-то, но мыслями извне. Через какое-то количество времени, пройденного расстояния все это остается позади; и вот *тут* начинается пустота. Тогда мы начинаем обнаруживать, что пустота-то *моя*; *я* пуст, и тут начинается самая настоящая пустыня, в которой иногда очень страшно. Если идти по этой пустыне, в какой-то момент вдруг видишь, что перед тобой разверзается бездна; конца-края нет этой пустоте, конца-края нет этим потемкам, и не можешь предвидеть, что где-то еще забрезжит свет. И люди возвращаются; и мне кажется, что тут надо себе дать отчет в том, что происходит. Кентерберийский архиепископ как-то в проповеди сказал, что в каждом человеке есть пустота, которая по своей форме, своим размерам, своей глубине может быть заполнена только Богом. Если мы не знаем этого, если у нас нет представления о Боге или мы не знаем, что есть место Божие, то когда мы доходим до сознания пустоты, делается очень страшно и мы стараемся заполнить, заполняем эту бездну всем, что может дать тварный мир: знанием, красотой, любовью — чем хотите; бросаем в эту бездну и прислушиваемся: тронет дно или нет.

Келья выносима, только если она больше той внутренней кельи, где ты живешь. У епископа Феофана Затворника есть поразительное письмо, где он описывает, как он привыкал к затвору. Нам всегда кажется: он святой, ему туда и хотелось. В каком-то смысле так оно и есть, но когда он начал к этому приближаться, оказалось, что это совершенно не так просто. Он пошел в монастырь и сначала позволял себе ходить по монастырю, выходить из кельи, подниматься на стены и смотреть на русскую равнину. Потом он себе положил никогда больше не подниматься на стену и не смотреть на равнину; вдруг весь мир закрылся стеной, и он обнаружил, что его душа по ту сторону стены, что она не умещается в пределах монастыря, что ему хочется *видеть* простор, ему хочется дышать ветром, который приходит через просторы русские. Потом он привык. Просто самым человеческим образом перестал желать этого. Тогда он себя еще немножко сузил: вместо того, чтобы ходить по всему монастырю, он стал ходить из кельи в церковь и в трапезную. Когда и к этому привык, еще ограничил себя, и так постепенно он закрыл за собой келью на двадцать восемь лет. Но это заняло у него *долгое* время; нам только кажется, что это не так трудно. Найти простор в этой

комнате можно, только если живешь в своем сердце, которое еще меньше; тогда комната будет громадная; но если внутрь себя не войти, то весь мир мал.

— Поясните вашу мысль о необычайности христианского действия. Значит ли это, что христианин призван поступать нелепо?

— Конечно, встреча созерцания и делания не определяется нелепостью. Я хотел сказать, что Бог действует в истории, привнося туда нечто, что не содержится изначально в той ситуации, которая есть. Вот в этом есть неожиданность и, с точки зрения внешнего человека, чувство какой-то нелепости. Какой же ответ на трагедию мира в том, что Бог стал человеком да еще погиб на кресте? Понять это можно только верой, каким-то опытом веры.

Христианское действие в таком специфическом смысле может быть действием Божиим, только если мы научимся сознательному отношению к Самому Богу, к Его живому слову, к своей жизни, к жизни окружающих людей, когда мы сами делаемся *Божиим* действием, скажем, руками Божиими, глазами Божиими, голосом Божиим. Замечательно в этом плане определение Иоанна Крестителя у евангелиста Марка, повторение слов пророка Исайи: «*Глас* вопиющего в пустыне» (Мк. 1, 3). То, что говорит Иоанн, настолько *не он*, а то, что *Бог* имеет сказать, что он — *только* голос, который звучит через человека, это Божий голос, звучащий через человека; это даже не человек, который говорит божественные слова, настолько он прозрачен; вот пример.

Дальше: что мы можем сделать? Конечно, мы не начинаем на вершинах созерцания и не можем сказать: отныне все, что я буду делать, будет Божественное действие. Но я могу сказать: отныне я буду учиться смотреть, учиться слушать человека, слушать свою совесть, слушать слово Божие, и т.д. Я буду учиться не кидаться в бой раньше, чем пойму (а мы это делаем постоянно: мы еще не поняли, а уже действуем). Затем надо понять, что́ означает послушание воле Божией. Послушание означает *слушать* и перерастать себя самого тем, что приобщаешься к мыслям Бога, к Его волеизъявлениям. В каком-то отношении и в этом — планомерная, осмысленная деятельность христианина, при условии что она не настолько «планомерна» и «осмысленна», чтобы Богу там никакого места не нашлось, иначе как расстроив наши хорошие человеческие планы. Иногда бывает, что мы *все* спланируем для Бога, и так тесно все спланируем, так все точно, что единственное, что Бог может сделать, это взорвать нашу схему; включиться в нее уже никакого места Ему нет.

— На примере подвижников это видно, но трудно это себе представить конкретно, в быту...

— Думать, что вы пройдете свой путь безошибочно, просто неразумно. По-моему, святитель Тихон Задонский говорил, что в Царство Небесное идут не от победы к победе, а от поражения к поражению, только доходят те, кто после каждого поражения встает и идет дальше.

— Так что, критерий христианской жизни — неудача за неудачей?

— Нет, критерий не в удаче и неудаче. Я сказал о Христе, что Он «неудачник» с точки зрения неверующего, который видит Его историю; но с точки зрения нашего опыта веры — это самая потрясающая победа, которая когда-либо была одержана. И вопрос ставится именно о *переоценке* наших суждений; суть в том, что мы *не можем* судить об успехе или поражении по человеческим критериям. Апостол Павел говорит: «Мудрость мира сего есть безумие перед Богом» (1 Кор. 3,19); и мы должны быть готовы к тому, что то, что кажется мудрым, окажется безумным, и наоборот: то, что, по-видимому, успех, на деле — самое большое несчастье, какое мы можем испытать. Это не значит, что мы будем поступать безошибочно, но мы должны научиться расценивать вещи по новым масштабам, по новой мере.

Из своей жизни лучше бы примеров не давать, но я дам. Когда я был студентом, я одно время страшно увлекся мыслью сделать медицинскую карьеру и решил сдавать специальный экзамен, чтобы получить ученую степень. Я это сказал своему духовнику. Он на меня посмотрел: «Знаешь — это же чистое тщеславие». Я говорю: «Ну, если хотите, я тогда не буду». — «Нет, — говорит, — ты пойди на экзамен и *провались*, чтобы все видели, что ты ни на что не годен»... Вот совершенно другая оценка. Чисто профессионально это нелепость, *никуда* не годится такое суждение; а я ему за это очень благодарен. Я действительно получил ужасающую отметку, потому что написал Бог весть что, и даже о том, о чем знал; прова-

лился; был внизу длиннющего списка; все говорили: «Ну знаешь, никогда не думали, что ты такая остолопина», — и чему-то научился, хотя это провалило все мое будущее в профессиональном отношении. Но тому, чему он меня тогда научил, он бы меня не научил речами о смирении. Потому что сдать блестяще экзамен, а потом смиренно говорить: «Да нет, Господь помог» — это очень легко.

— Вы говорили о чтении Священного Писания. Все-таки его редко читаешь, как живое письмо, лично к тебе обращенное. Редко ищешь конкретного совета, указания, непосредственного знания...

— Вопрос не в том, чтобы гадать, что бы я сделал, если бы знал. Вопрос в том, чтобы научиться слушать. Говоря чисто практически: возьмем кусочек, отрывок Евангелия. Если читать Евангелие постоянно, бывают дни, когда что-то «осмысленное» попадается, что и уму постижимо, и сердцу что-то говорит; бывают дни, когда читаешь и думаешь: не понимаю, ничего не понимаю... Это точь-в-точь то, что было во время Христа; Евангелие именно так и строилось. Христос жил, говорил среди толпы. Он всегда отвечал на вопрос какого-то одного человека; Его слова были обращены, звучали лично *для* этого человека, прямо *к нему* относились. В толпе были, наверное, люди, у которых этот же вопрос назревал, хотя еще не выкристаллизовался. Когда они слышали этот ответ Христа кому-то, они, вероятно, схватывали Его слова: хотя вопрос задавали не они, но он уже настолько назревал, что стоило сохранить ответ, потому что он скоро пригодится. Были другие люди, которые говорили: «Мы не понимаем, о чем Он говорит»... И вот первое: мы должны себе отдать отчет, что не каждый день будет нам Бог говорить что-то новое. Он, может быть, сегодня говорит другому, а ты в толпе стоишь и хлопаешь ушами: «Не понимаю, о чем речь, что это такое...» Затем есть другие места, которые нас, скажем прямо, не очень трогают. В общем порядке мы согласны; раз Бог так думает — почему бы и не так?.. Глубоко это нас не задевает, например, какие-нибудь притчи, которые явно к нашей жизни не относятся; притча о браке не специально волнует человека, который готовится к монашеству, и наоборот.

Есть еще места, на которые мы реагируем отрицанием. Если бы мы были честны, мы бы сказали: «Нет, Господи, это — нет, спасибо!» Помню, я говорил раз о заповедях блаженства. У меня есть благочестивая прихожанка, которая слушала, слушала и говорит: «Ну, отец Антоний, если вы *это* называете блаженством, пожалуйста, берите его себе, но я этого блаженства не хочу...» На самом деле: нищенствовать, плакать, голодать, жаждать, да еще быть гонимым, да еще то, да еще се — и это вы называете блаженством? — ну, спасибо вам!.. Она хоть прямо, сплеча сказала. Мы большей частью вежливо укрываемся. Мы говорим: «Ах да!» — и тут же отворачиваемся: «Ну да, я знаю, вот такой-то святой то-то говорил, другой — третье; я же не святой, поэтому я еще не дорос».

А есть другие места, которые прямо в душу бьют. Помните, на пути в Еммаус ученики говорили: «Не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк. 24,32). Как услышишь *такое* место, знай: тебе *лично* сказал Господь. Причем даже не уйдешь от этого, потому что уже отозвался, сердце уже дрогнуло, ум уже ухватился, — значит, никакой возможности нет сказать: «Это ко мне не относится», — это *уже* отнеслось. В тот момент когда ты начинаешь говорить: «Нет, нет», это уже: «Да, да». Значит слово, которое Господь сказал, *прямо* тебе, относится к твоей личной жизни, и ты воспринял его всей силой души (сколько там ее есть): *в этом* соответствие между тобой и Богом, созвучие, гармония. И это значит, что Христос тебе явил один из законов твоей собственной природы: ты вдруг стал сам себе понятен. Он тебе сказал: «Разве ты не видишь, каков ты в самые просветленные и углубленные минуты?» Вот такие места никогда не надо оставлять ни на завтра, ни в стороне: *это* — закон моей жизни отныне. Возьмите, например, жития святых (мы не святые, но — все может случиться). Услышал святой *одну* фразу; она его ударила в душу так, что на этом он целую жизнь построил. Антоний Великий услышал, как и многие другие: «Оставь все, раздай нищим, уйди» — и ушел тут же из церкви; даже как будто, по рассказу его жития, до конца службы не достоял, потому что, услышав, что ему нужно от Бога, зачем же дальше стоять?! Пошел!.. И ученик у него был Павел: он тоже всю свою святость построил на одном стихе из Псалтыри. Пришел, говорит Антонию: «Что мне делать, чтобы спастись?» Тот говорит: «Сделайся

монахом». — «А это что значит?» — «Вот, будешь есть впроголодь, пить меньше, чем хочется, спать на голой земле, работать до предела сил и ежедневно наизусть Псалтырь говорить». Павел отвечает: «Знаешь, четыре первые условия я всегда исполнял, потому что я всегда голодал, всегда спал на голой земле, никогда не пил вдоволь, и всегда работал сверх сил; а вот насчет Псалтыри — невозможно, потому что я неграмотный и не знаю Псалтыри». Антоний решил: «Очень просто, ты сядь рядом со мной, я буду наизусть говорить, ты — повторяй». Сели. «Блажен муж, который не ходит по пути нечестивых...»[4] Павел повторил раз-другой и говорит: «Знаешь что, я похожу и поповторяю». Пошел и пропал; к вечеру не вернулся, на следующий день не пришел, через неделю его не было. Антоний начал любопытствовать или недоумевать, но искать его не пошел, потому что тогда сам начал бороться с любопытством. Через сорок лет любопытство совершенно прошло, тогда Антоний решил, что может совсем спокойно пойти искать Павла, потому что теперь может бесстрастно его искать. И вот, нашел его в пустыне, кинулся на него, держит и говорит: «Куда ты делся, что ты за ученик? Один стих выучил и ушел». Тот отвечает: «Нет! Сорок лет я стараюсь стать человеком, который никогда не ходит по пути нечестивых...» Вот человек, который всю свою святость построил на этом стихе, потому что он *так* воспринял. Его ударило в душу: раз это правда, надо быть таким.

Вот с этого и надо начать. А мы могли бы, вероятно, все цитировать десятки мест, которые — о, да! — нас когда-нибудь взволновали. А потом мы успокоились — до следующего места. И мы ищем и хотели бы, чтобы Бог нам завтра еще что-то показал; вчерашнее я уже прочел, пережил, а теперь, сегодня — нового жду. Бог говорит: Да нет! Что ты сделал с прошлым? Вчера Я тебе сказал: «Сделай то-то»; ну — примирись; ты не примирился; чего же Я тебе сегодня буду говорить: «Иди в пустыню», когда ты все равно не пойдешь...

И тогда Священное Писание делается тусклым и все более скучным, потому что оно оживает только от делания. Причем не то что делание всего подряд, как оно есть, — а именно тех вещей, которые определяют какое-то соответствие между твоей душой и Христом. Вот Он говорит что-то; это отозвалось в моей душе, — делаю и живу этим. И я бы сказал так: если уж нарушать заповеди Божии, нарушай *что угодно*, только не то, что тебя *так* в душу ударило. Я не хочу сказать: «нарушай что угодно», это не совет; но *этого* нельзя нарушить, потому что это *закон моей собственной жизни*. Это не заповедь, которая мне извне навязана, это то, что Христос сказал, вызвав в моей душе ответ; это *правда,* и я это знаю. Раз знаешь, уже нельзя не делать; то, чего не знаешь — ну, Бог с тобой, научишься рано или поздно.

— Сережа, может быть, ты скажешь что-нибудь?

Отец Сергий Гаккель[5]: «Если ты не понимаешь моего молчания»... *(Оживление среди присутствующих.)*

— Мне кажется, очень важно то, что ты говорил о роли жалости как пище для созерцания. И в виде контраста мне бы хотелось обратить внимание на другой метод созерцания, другой подход, который есть на Западе, пришедший туда якобы с Востока, и который отказывается от жалости. Такой «буддистический» подход, который даже не подкрашен под буддизм; он называется трансцендентальная медитация, созерцание, когда человек ищет успокоения, но эгоистично ищет. Я думаю, надо отграничить этот подход от христианского подхода. Когда человек начинает такой созерцательный подвиг ради собственного успокоения, то, что он найдет, будет просто какая-то пустота и, в конце концов, опасная пустота и для него и для окружающих; он будет какой-то мертвец красивый, если у него на самом деле что-нибудь выйдет. А в крайнем случае может оказаться опустелый дом, в который в конце концов дьявольские силы войдут. Может быть, стоит что-нибудь сказать о таком нехристианском подходе?

— Можно в связи с этим спросить: насколько велико на Западе увлечение восточными религиями? В чем его причина и как велика, на ваш взгляд, эта опасность?

---

[4] «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых и на пути грешных не ста» (Пс. 1,1). — *Ред.*

[5] Отец Сергий Гаккель — священник епархии Владыки Антония.

Митрополит Антоний Сурожский. О созерцании и деятельности

— На Западе сейчас очень большое увлечение восточными религиями. Это происходит, мне кажется, по двум причинам. Во-первых, потому что западные вероисповедания сейчас в потрясающем кризисе: кризисе и веры, и богослужения, и нравственности. И человеку часто не удается найти опору для жизни в одной из западных Церквей. Отрицание Воплощения, отрицание Божества Иисуса Христа, Его Воскресения, отрицание реальности таинств *так* распространилось не только у англикан и протестантов, но и в Католической Церкви, что многие просто уходят оттуда: во что же верить и чем жить? Богослужение беднеет, потому что, как правило, богослужение оформляется верой и выражает веру, и когда вера делается тусклой или в ней нет уже живительной силы, то богослужение становится проформой, делается полуконцертом, вместо того чтобы быть моментом созерцательного поклонения Богу.

Другая причина в том, что восточники, будь то буддисты или индуисты или мусульмане, указывают очень точный путь жизни, внутренней дисциплины, медитации, молитвы, поведения, поста и т.д., и люди в этом находят опору. Когда у них нет собственного костяка, они могут опереться на эти правила; тогда как вероисповедания Запада очень часто говорят человеку: «Читай Библию». — Ну, спасибо! Научи меня, покажи мне, как ее читать, потому что, читая Библию, не обязательно найдешь в ней то главное, что там говорится.

И кроме того, Англиканская и Католическая Церкви в данное время очень часто как-то не борются с восточным влиянием, а стремятся к такому «пониманию» других вероисповеданий, которое не всегда происходит от совершенно ясной, твердой позиции, изнутри которой они старались бы понять, что восточники хотят сказать, чем живут, во что веруют. Такое размытое сознание: «Ну да, это богопознание, которое разлито по всей земле, и можно и тут, и там что-то почерпнуть, чтобы обогатить наше христианское мировоззрение»...

Конкретный пример: в Англии имел большой успех индус, который учил, в общем, очень простому пути. Он давал человеку формулу, «мантру»; он ее назначал лично для человека, хотя варианты не бесконечны были; и человек должен был сидеть совершенно спокойно, повторять эту санскритскую формулу, которую он не понимал вовсе, и как бы проходить мимо себя вот в этом ударении слова «трансцендентальный», то есть превзойти себя, пройти мимо и достичь какого-то места в себе, где уже нет озабоченности, боли, где он видит свет, тишину, покой, радость. Меня поражает в них *совершенное* бесчувствие к трагедии мира (не к своей; когда человек поймет лично, он борется с этим, он не может пройти мимо), к самому трагизму жизни: как будто трагизм — иллюзия, как будто, если бы можно было установиться в этом состоянии покоя, света, радости — и трагического ничего не было бы.

— А может быть, это другой уровень?

— Я не думаю; потому что, скажем, в подходе Рамакришны, индуизма нет места для креста, для Христа как воплощенного Сына Божия, Который входит в мир *именно* потому, что страдание мира *серьезно*, оно не иллюзия, не что-то второстепенное, оно чрезвычайно важно, реально. Вы, вероятно, замечали, что в Евангелии — и даже шире, чем в Евангелии, но во всяком случае по отношению ко Христу — нет ни одного момента, когда говорится о славе, является Его слава вне контекста креста. Первая теофания — видение славы и свидетельство о славе на реке Иордан, когда Креститель свидетельствует: *Агнец* Божий, Который берет на Себя, вздымает на Свои плечи грех мира[6]. И тут сошествие Святого Духа и свидетельство Божие: Сын Мой возлюбленный (Мф. 3,16 17; Ин. 1,29). Агнец — это жертва. То же самое в Преображении. Евангелие нам рассказывает, что Моисей и Илия говорят с Ним о грядущем Его страдании, и *вдруг* Он просияивает нетварным светом (Лк. 9,29-34). Вход Господень в Иерусалим — и грядущая страсть, о которой специально говорится (Ин. 12, 12 и след.). Вот *этого* в нехристианской медитации совершенно нет. Крест изъят, трагедия изъята; она — зло, она неуместна; как будто если все люди ушли бы

---

[6] «И крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел *Иоанн* Духа Божия, который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3,16-17).

«И на другой день видит Иоанн иущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, который берет на Себя грехи мира» (Ин. 1,29). — *Ред.*

в такую медитацию, *не было бы* всего этого. Но это тоже иллюзия, в том смысле, что грех случился, зло есть, падение *совершилось*, Христос *распят*; и нельзя все это просто отстранить тем, что сам уйдешь в глубины, где тебя это не касается.

Тем не менее, что касается до Рамакришны, Вивекананда и вообще нехристианской мистики, очень трудно обобщать; но кому бы человек ни молился, на самом деле он молится Тому единственному Богу, Который существует. Вы можете поставить перед собой идола, но если вы *молитесь* Богу, за пределом идола вас слышит Тот, Который есть, а не тот, которого нет. И — Бог не конфессионален. Он не принадлежит определенной религии, определенной группе. Он равно сияет светом, посылает Свой дождь на добрых и на злых. Он не делает различий, Он смотрит в сердце человека. Человек может ошибаться умственно, но молиться истинно; это разные вещи. Вот пример из другой области, не индуистской. В еврейской литературе есть рассказ о том, как два израильских учителя спорили на какую-то богословскую тему и расходились очень яростно. И один из них, Шаммай, воскликнул: «Господи, если я нашел благоволение перед Тобой, да падут на нас стены этого дома!» — и стены начали валиться. Его собеседник, Хиллель, говорит: «Если я нашел благоволение перед Тобой, Господи, пусть стены остановятся!» — и стены остановились. И тогда Хиллель говорит Шаммаю: «Видишь, чудо ничего не доказывает». Ибо Бог сотворил чудо не в доказательство того, что богословие одного из них правильно или неправильно, а потому, что сердце его всецело принадлежало Богу. И это общий принцип: чудо — не доказательство. Нельзя пользоваться чудом как доказательством богословской выкладки. Святой — не обязательно лучший богослов своего времени, но он — святой. Есть в «Луге духовном» Иоанна Мосха очень интересный рассказ о старом священнике, который был очень чист сердцем, очень свят жизнью, но увлекся как-то ересью своего времени. У него был благочестивый и более чем он образованный дьякон, который очень смущался тем, что его настоятель стал еретиком. Но с другой стороны, он видел, какой он святой человек, и недоумевал: что же это такое? Через некоторое время он решил все-таки что-то сделать и говорит настоятелю: «Знаешь, ты еретик, и это меня смущает». Тот говорит: «Как же я могу быть еретиком? Каждый раз, как я служу литургию, мне прислуживают два ангела. Они не стали бы прислуживать еретику! Я их спрошу...» И вот рассказ описывает, как этот священник служит, и в какой-то момент ангелы подходят к престолу, он тогда останавливается и говорит: «Слушайте, вот мой дьякон, который очень образованный, говорит, что я еретик, а вы мне никогда ничего не говорили. Теперь уж скажите: кто прав?» Ангелы отвечают: «Он прав, ты еретик». Тогда священник возмущается: «Что же *вы* мне ничего не говорили?» И замечателен ответ ангела: «При тебе был человек, и Бог нам сказал: не говорите ничего, чтобы этот человек мог проявить любовь; если он не проявит любовь, — скажите». Бог, по этому рассказу, принимал молитвы, бескровную жертву этого человека, потому что он чистосердечно ошибался — головой, но не жизнью, не сердцем, не верой, не чем другим; он просто не был способен головой понять, о чем шла речь. Я сейчас говорю о сознании церковном, а не об историчности данного случая; я не вижу основания не доверять его подлинности, но не в этом дело; рассказ говорит о том, как Церковь воспринимала это. Здесь ясен этот момент: человек может умственно ошибаться и быть чист сердцем. Христос говорит: всякая хула, которая скажется на Сына Человеческого, простится (Мф. 12,32)[7]. В сущности, хула — предел; но до этого предела все непонимание, все перевирание, все ошибки, которые мы можем делать умственно, могут проститься. Не может проститься что-то другое, что относится к нашему глубинному нутру. И поэтому я не думаю, что кто-нибудь был бы просто *вне*, что тайна Божия, познание Божие было недостижимо для человека внешнего.

Москва, май 1971 года
Публикация А. Майданович

---

[7] «Хула на Духа не простится человекам; если кто скажет слово на Сына Человеческого, простится ему» (Мф. 12,32).

Петар Бречич

Забвение с открытыми глазами

Есть люди, о которых идет неудержимая молва, много о них не говорящая, но предвещающая под знаком их имени нечто новое и значительное. Это люди, на которых пал жребий недостижимого выбора, люди, питающие доверчивые ожидания: они могут сделать то, что никто другой не может. Такого рода романтический ореол, сопровождающий появление великого художника, этот неизбежный романтический дух упорно держится в практике нашего общения. Мой друг, сербский режиссер Мирослав Белович, сделавший не одну постановку в московских театрах, однажды сообщил таким тоном, каким сообщают особо важные новости: «В России появился один человек, который их всех переплюнет. Его зовут Васильев. Кто знает, как будет выглядеть театр с его появлением». Это было семь лет назад.

— А что он сделал? — спросил я.

— Не знаю, — отвечал Белович.

Васильев сначала работал в Ростове-на-Дону. Но сам он об этом ничего не рассказывает. Как ни странно, по специальности он химик. Ходил на рыболовном судне в Тихий океан. Будучи призванным в армию, служил во флоте. «Там больше всего возможностей быть одному», — сказал он однажды.

С его появлением в Москве в театрах возникла атмосфера неопределенной, но сильной напряженности. Причиной тому не были его спектакли, потому что спектаклей не было. Не так давно его постоянный сотрудник, сценограф Игорь Попов перечислил все, что делал Васильев. Длинный список названий пьес, спектакли по которым не вышли (то цензура, то декорации не устраивали, то место неподходящее, то возникли сложности с актерами...).

У меня есть основания полагать, что Васильеву *нужны* были препятствия. Он работал с Любимовым, но это могло вылиться лишь в бесполезное взаимное непонимание. Покойный Эфрос, обладавший мировой славой, возможно, болезненно предчувствовал, что с приходом Васильева в мир театра что-то рушится. Мешал ли Эфрос репетициям пьесы Виктора Славкина «Серсо»? Васильев говорит, что нет. Другие говорят, что да. Спектакль готовился целых три года. А то, что в этих репетициях содержится нечто важное для развития мировой культуры, первыми почувствовали, конечно, немцы. Спектакль вскоре двинулся в Европу. Существует хроника его триумфов на европейских сценах. Это был успех, но непростой успех произведения, которое разжигает вопросы и колеблет господствующий культурный код. Известно, что Федерико Феллини, посмотрев «Серсо» в Риме, открыл для себя Васильева, как когда-то Куросаву. В кругах знатоков театра пошли разговоры уже не только о самом Васильеве, но по крайней мере об одном его спектакле.

Вскоре вслед за тем нам позвонил в Сплит один видный французский театровед. Он говорил тоном страстного убеждения, который служит подтверждением чего-то необычного. Он заявил, что видел в Москве абсолютно и безусловно лучший в мире спектакль: Васильев, «Шесть персонажей в поисках автора» Луиджи Пиранделло. Позже заговорили о работе Васильева над «Бесами» Достоевского. «Без сценической адаптации, без инсценировки. Мы играем все, что годится для игры», — сказал он мне. Это не стало спектаклем — все осталось в репетициях. Я смотрел четырехчасовую видеозапись. Говорилось об Оскаре Уайльде, о «Даме с камелиями». То, что Васильев делает в театре, крайне редко превращается в публичный акт театра. Тем временем началось паломничество театральных специалистов в Москву, в подвал некрасивого дома, где он работает. Там побывали уже почти все корифеи сегодняшнего мирового театра. К чему я это говорю? К тому, чтобы показать, чем мотивирована всемирная молва, которая, выражаясь языком Гегеля, есть, возможно, императив актуальной театральной всеобщности. Эта

Статья была прочитана на презентации Анатолия Васильева 25 мая 1990 года в г.Таормина, где ему была вручена почетная премия «Новая действительность европейского театра».

молва идет преимущественно по каналам узкоспециальным, но она неудержимо провозглашает Васильева. Он, наверное, осужден быть Васильевым.

Но теперь, по крайней мере, можно перечислить, что он сделал, и не без определенного риска попробовать набросать контуры его театра.

Прежде всего, это не тот театр, который возник в результате какого-либо катастрофического перелома или стремительного переворота — то есть не такая новинка, какие в искусстве замышляли стремительные авангардисты. Это — театр глубоких перемен, что происходят в ночи с кораблем, стоящим на якоре: на рассвете оказывается — он переменил направление. Его незаметно повернули мощные течения.

Естественно, Васильева следует прежде всего рассматривать на скрещении сил и рывков русской культуры. Когда мы произносим «русская культура», это само по себе уже почти землетрясение. Вплоть до появления *формалистов*, люди русского искусства в большинстве своем становились художниками для того, чтобы стать пророками. Апостаты (раскольники), юродивые, революционеры, несчастные, одержимые еретическими мечтами, отвратительными жертвами, жестокими утопиями. В своей чудовищной психомании величайшие русские писатели были обезумевшими свидетелями человеческого существования. Изречение *«пишу, следовательно, безумствую»* и в самом деле было правилом русского мимесиса (поэтики). Неслыханные христологические истерики и сатанинские упоения, святые грехи и привилегии несчастных, великолепные кощунства на всем обозримом пространстве со страстным открытием бесчеловечности как *условия* человеческого облика: лицо человека стало facies hippocratica (лицом умирающего) целой истории. За короткое историческое время они промчались по всем путям, всего достигли и все превзошли. Тогда и появились формалисты — люди, которые почти молчат и стоят на том же месте, которые развили технику динамического пребывания на месте, ибо мир не имеет направления, но имеет сеть значений, поскольку никакие цели не прорисовываются. Видятся только связи.

На первоначальное *«где ты?»* — библейское, архетипическое и материнское, приходит ответ *«здесь»*, в дословном смысле и теперь уже неумолимо просчитанный. С незапамятных времен потерянное или брошенное в мир существование, или же «здесь-бытие»[1] в забвении бытия — вписывает свое *«здесь»*, хотя и не говорит «Я». *«Здесь»* — центр тяжести креста, точка отсчета связей, звено в цепи. Имевший несчастье родиться обозначается в вертикальном положении. Вдохновение, вызываемое примерными вопросами, становится топографическим, картографическим — ориентацией человека, который не двигается с места. Так остановились Великие Путники России, ибо дороги ведут только к дорогам, но не к целям. До формалистов каждый русский художник искал свой путь как единственный путь, ибо одна дорога всегда куда-нибудь ведет. Но *все* дороги Земли — не ведут никуда. И тот, кто это осознал, — стоит на месте. Этот глубоко экзистенциальный порыв в драме великой культуры позднее получит применение на Западе и даст толчок к специальной технологии бесконечных обработок, к уточненному искусству занятия чем-либо (чем угодно), что и является подлинным тактическим занятием — пожизненного Заложника.

По физическому облику Васильева можно отнести к тому кругу людей демонического самоуничтожения, из которого вышли романы Достоевского. Но он — формалист. Это определение похоже на обидную кличку, на обозначение чего-то нереального, и потому необходимо на секунду призвать философию, причем ту, которая, рассуждая о языке, задается вопросом: кто говорит? Говорит язык, а не говорящий. Наша реальность — вот что такое язык. Сам же язык, как сумма бесконечных различий, не имеющих адекватности и совпадений, с трещинами и пустотами, никогда не в силах ни охватить явление, ни высказать то, что надо сказать, — и никогда до конца не известно, что говорится. Речь кружит около невысказанного или невыразимого и производит недостаточность языка как свою непрестанную энергию. Язык всегда заново располагается вокруг пустоты и немоты. Это и есть формализм и ничто другое, и нет ничего на свете реальнее этой «бессодержательной пустоты», вокруг которой расположено скудное содержание, ничего достаточно не содержащее.

Но стать формалистом — это не то, что сменить скорость или перевернуть страницу. У формализма есть свой источник, обусловленный жизненным императивом и историческим контекстом. В русском театре чело-

[1] «Здесь-бытие» («Dasein») — важнейшая категория философии Мартина Хайдеггера. — *Прим. ред.*

век, быть может, вынужден к формализму. Начнем со сцены. Сам Васильев говорит, что она, по русской традиции, считается дырой. Согласно глубоко скрытой театральности, содержащейся в «Записках из мертвого дома», явление сцены связывается исключительно с тюрьмой. Во всяком случае, русская сцена или не имеет знака местопребывания, или он обозначен неопределенно. Что я хочу сказать? В западных театрах сцена очерчивается с учетом особенностей старого города — построек, стен, лестниц, анфилад, порталов и памятников. Все это функционирует символически: стоит, разрушается и высвобождает смысл. Тогда образуются проходы в начало, в происхождение, в источник. Отсюда две исходные, изначально присущие особенности западных сцен. Спектакль всегда является в какой-то мере историческим, даже когда он к этому не стремится, и так как он происходит на месте, где демонстрирует свои пируэты преходящее бытие, то всякий спектакль всегда есть некое «memento mori». Поэтому и произвольные стихии на этой сцене распределяются согласно абрису исторической картины, а символический ряд выстраивает любую путаницу в фигуру, поэтически оформленную. Для русской же сцены такое местоположение не характерно. Она здесь, равно как и в другом месте, или нигде. Даже в специально построенном театральном здании нет особых причин обозначить для сцены строго определенное место. Чехов в своих ремарках рассеянно обозначает, что персонаж проходит не через комнату, но через сцену. В театре Анатолия Васильева сцена с трудом или же никак не держится как определенное, твердо зафиксированное место. Одна из отличительных черт его театра — это именно *экстенсивность* сцены, причем в самые интенсивные моменты. Местопребывание этой сцены исключительно непостоянно. Поскольку ее не держат символические подпорки, она распространяется широко и соединяется с не-сценическим пространством. В спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» сцену как четко выделенное место с трудом можно распознать: во второй же части спектакля ее просто не существует — ее присвоило и включило в себя окружающее пространство. В спектакле «Серсо» вокруг сцены расположены полукруглые

Федерико Феллини и Джульетта Мазина с труппой Анатолия Васильева после спектакля «Серсо». Рим. 1989. Фото В.Берзина

предсценические вспомогательные пространства, и сцена стремится удержать себя с их помощью. Такая сцена не может быть коллектором истории. «Сын Запада, — говорит Горький, — на своей сцене связан [...] Он продолжает связь с предшествующими поколениями». А в России? Снова Горький: «Бесконечные равнины с редкими человеческими поселениями [...] производят губительное впечатление — они поглощают человека». Таковы предпосылки ослабленного ощущения места у русской сцены: она не находится среди памятников, предметов старины и искусства и не является пространством символических процессов. На ней нечего делать мозгу археолога или человека, с самого начала продолжающего некую связь. Здесь вступает в силу императив того основополагающего фактора, который мы называем словом *атмосфера*. Важнейший термин русского театра, ключевое слово в описаниях спектаклей Анатолия Васильева. Когда чего-либо нет и нет даже того, что символизировало бы это отсутствующее нечто, неизбежно начинается поиск. А искать всегда значит организовать пространство, установить обзор, развернуть расстояния, открыть перспективы, обозначить стороны — короче: придать миру определенные очертания, наконец, создать систему («Вне системы искать не следует», — читаем мы у Людвига Витгенштейна). Станиславский не умел так формулировать, но то, что он сказал, легко переводится на язык философии: атмосфера — это мир из поисков. Не следует упускать из виду: атмосфера не есть история. Она не содержит в себе унаследованных связей и ценностей. Атмосфера — аура, возникающая вокруг исканий, лабильный абрис мира, который расплывается, едва появившись, и который исчезает, если его пытаться удержать. Станиславский был одержим исканиями и мог превратить чтение драм в поиск. Естественно, это может и Васильев, но он идет гораздо дальше и производит свой глубокий переворот в театре. Как? А вот как: ищущий по определению не находит то, что ищет, иначе не было бы и самой драмы. Но, дойдя до какой-то границы, он превращается только в ищущего, который забыл, что он ищет, и сам теряется в своем поиске. С таким человеком и в таких обстоятельствах начинается театр Анатолия Васильева: театр персонажа, выплывающего из забвения. Начинается там, где история заканчивается, и персонаж продолжает жить именно потому, что забывает. (Функцию забвения усиливает и реальное несчастное историческое обстоятельство — длительный период общей беды. «Но так было», — отмечает Васильев. И далее не комментирует.) Итак, забвение — это почти способность выжить, но в более существенном смысле оно — средство против смерти. Это важно сказать, ибо вы наверняка заметили, что Васильев в своем театре не работает ни с угрозой смерти, ни с ее притягательной силой. А мы хорошо знаем, что в каждом событии содержится своя мера конечности и что любую весть можно продлить до вести о смерти. Как же Васильев это преодолевает? *Театрализацией!* Театрализация — стратегия против конца, экономия времени наперекор смерти. Каким образом? Освоением пластического облика. Пластический облик осваивается сейчас, но он квалифицируется навсегда. И этот внешний вид, даже в дословном смысле, не умирает одновременно с тем, кто является его носителем. Развитие этого внешнего облика переживает его носителя, держит его после смерти, которая почти перепрыгивается. В экзистенциальном смысле это и есть театрализация.

Васильев излучает обличия для персонажей своего театра. Условием же и способом высвободить внешний облик является работа забвения. Захватить внешний вид — это предполагает исключить и вытеснить память, стать иным в глазах тех, кто на тебя смотрит и тем самым осуждает тебя на тебя, то есть на конечное существование, на смерть. И здесь забвение становится энергией, которая очерчивает облик. Это забвение происходит не путем стирания, но путем фиксации. Везде, где есть фокус, есть и забвение. Фокусировка одного приводит к тому, что все прочее выскальзывает и выпадает. Это смотрится, как концентрация, а не как рассеяние. И, возможно, нигде в театре нет такой силы концентрации, как в театре Васильева. Притом это не концентрация на пустом месте, но на чем-то осязаемом и освещенном. Вообще забвение происходит днем. Ночного забвения не существует. Следовательно, оно всегда связано со светом. Память же, напротив, живет в затемнении. Кто хочет вспомнить, закрывает глаза. Сфокусированные точки сильных фиксаций с открытыми глазами — энергетические места и импульсы затмения в спектаклях Анатолия Васильева. Концентрация внимания на хрустале бокала, на чрезмерно красном цвете вина в «Серсо» или на цветке в «Шести персонажах...» — точки кристаллизации, вокруг которых работает забвение. Такие точки мы найдем в каждой сцене театра Анатолия Васильева. Они

ощутимо ставятся в центр, а принимая во внимание драматическое действие, логику фабулы, ее семантические связи и особенно учитывая степень их увеличения сверх всякой меры, это — нонсенсы. В перспективе «Серсо» главный герой играет целый акт, прикрыв ладонью глаз. И сама игра в серсо в спектакле настолько технически усилена, что искуснее играть невозможно даже в цирке. Или один и тот же человек играет одну и ту же мелодию на двух пианино, панически перебегая от одного к другому. В «Шести персонажах...» некто не участвующий в действии заглядывает в дверь со стороны. Или входит во время действия и совершенно бессмысленно включает опрыскиватель. Это — некие знаки, и они не означают ничего, кроме знаков. Но это действует как великолепное притяжение к центру (гравитация), что привлекает к себе внимание и тем самым становится импульсом забвения. В спектакле Анатолия Васильева огромна драматургическая роль нонсенса — рядом с такими точками реальность бледнеет и отступает, она скользит к своему не-существованию и не определяет образы как свои. В игре каждого актера есть какой-нибудь навязчивый тик, странность формы поведения, некое излишество, которое Васильев ставит в центр игры. В начале спектакля «Шесть персонажей...» два актера скулящими голосами выпевают одно и то же слово. Это ни из чего не вытекает и ничем в дальнейшем не связывается. Но из этого нефункционального вставного эпизода создается фокус, который разрежает фабульную завязку спектакля и открывает процесс забвения. Таким техническим приемом достигается освобождение пластического облика, который ничем не обязан истории и не поддается разрушению. Это театрализация — освобождение пластического облика, который переживает того, кто в нем выступает. И в «Серсо», и в «Шести персонажах...» речь идет о смерти и говорится о смерти, но нам не кажется, что кто-то из действующих лиц умрет. Они как бы не родились, а воскресли (здесь-то и возможна исходная точка определенной философии театра: сам театр — нонсенс, дисфункция, вторжение в существование, фокус, вокруг которого группируется разреженная реальность).

История как бы больше не может задеть этих театрализованных персонажей. В их чистом пластическом облике нельзя найти даже шрама от биографии. Такой облик, полученный с помощью забвения, есть, в сущности, время, принявшее человеческое обличье. Образы из спектаклей Васильева — это образы времени. Этим можно объяснить и еще одну отличительную черту картин его театра. Каждая фигура в его спектаклях — это фигура современнейшего выражения, но в каждой из них есть нечто исторически неопределимое, быть может, первоначальное, и каждая идет далее своей исторической якорной стоянки. Здесь можно было бы продолжить аналитические выкладки, которые феноменологи производят с понятием *ретенции*, что значит постепенное проникновение все дальше и дальше, к началу или к тому ничто, которое является тихим движением всего. И еще одно впечатление от чистого пластического облика, пробуждающегося из забвения: в своих спектаклях Васильев не проявляет ярко выраженной заинтересованности религией. Но сцены его театра обладают сильным религиозным воздействием. Может быть, именно потому, что все образы с его подмостков напоминают пациентов, страдающих амнезией, а потерявшие память в миру — это существа, подвластные только Богу, причем без всяких посредников.

С точки зрения актуального момента, из точки отсчета дня, когда играется спектакль, персонажи спектаклей Анатолия Васильева видятся существами, которые *опаздывают*. Каждому зрителю, который смотрит под углом зрения своего момента, уже начало спектакля Анатолия Васильева преподносит персонажей, которые словно бы проиграли, попали не в ту эпоху, появились в ту минуту, когда все уже ушли и когда все уже закончилось. Таковы ситуации и настроение пьес, которые выбирает Васильев, что, естественно, не случайно. В «Серсо» Виктора Славкина герои появляются там, где больше нет таких, как они, они выходят из времени, которое уже прошло. Они, возможно, жили во времена Чехова, а потом затаились и жили открытой жизнью, как споры о том, чтобы теперь выйти в историческую анахронию, которая и есть парадоксальная актуальность. Герои Пиранделло появляются после того, как с ними уже все произошло. Или, другими словами, и у Пиранделло, и у Славкина герои уже прожили свою драму и, быть может, уже забыли, что с ними произошло, и только после этого появились в качестве персонажей театра Анатолия Васильева. Итак, в этом театре все начинается как опоздание и как разрыв связей. Театр Васильева в самом деле разворачивается так, словно драма уже

закончилась. Налицо сильное влияние того парадокса, что лишь прерванная связь обладает силой тотального объединения. Отключенный телефон исключает вас из определенных, заранее намеченных связей, которые вас держат и предполагают использовать для себя. Но отключенный телефон включает вас во все. Действующие лица спектакля «Серсо» выключены именно так, они связаны между собой обрывом всех прочих связей.

Разрыв и забвение — это реальность опоздания. И снова вдохновляющий парадокс: для того чтобы включиться во время, надо не нагнать, а пропустить какую-то его часть — опоздать. Опоздание исключает возможность попасть в намеченную цель, но зато это попадание в весь мир. Только опоздавший не знает ощущения пребывания вне, пребывания на краю. Вам знакомо это чувство: если вы опоздали на поезд, вы принадлежите Времени. Опоздавший не уходит, а именно входит в весь мир. Это — выпадение из повседневности путем разрыва связей, выход из «здесь-бытия», который неотложен, который вдруг оказывается связанным не с каким-то ложным сроком, но с Временем. В своих предыдущих записях, опираясь на это обстоятельство, я говорил о возможности существования взаимных поручительств — между философией Хайдеггера и театром Анатолия Васильева.

Сам Васильев абсолютно сознает существенность ситуации опоздавшего. Это видно по тому, как он резко сокращает психологическое общение. Психология в его спектаклях всегда такова, что персонажей нельзя определить датами или временем, как невозможно выяснить особый срок ежедневного обмана и оттяжки. Отсюда — ощущение безвременности в его спектаклях, что, собственно, и есть приход того Времени, в котором находится опоздавший. Как только закончится какая нибудь история, сцена открывается. И свет в театре Анатолия Васильева есть рефлекс запоздания — поздний свет, исходящий от чего-либо, что проходит или уже миновало, что отсвечивает, сгорая. Блеск идет от исчезнувшего, и театр Анатолия Васильева некоторым образом оглушает световыми шумами, светом того, чего уже нет, но что еще светит, подобно звезде, чей свет доходит до нас и после ее физического исчезновения.

Здесь выступает еще одна значительная черта этого театра: поскольку спектакль Васильева начинается так, словно драма уже завершена или уже забыта, в нем нет *противоречия*. Игра развивается как не-борьба бывшей борьбы, не-столкновение когда-то имевшего место столкновения, как в какой-то ультраматематической сказке или великолепной музыке, и спектакль не разрешает ни одного драматического конфликта, но превосходит его. Итак, Васильев работает с теми, кто уже прошел драму, чья драма уже закончилась и кто находится здесь. Но все же мы видим действующих лиц этого спектакля во всей их подлинности, возможно, четче, чем если бы мы прослеживали их драматическую историю, подобно тому как марафон лучше отражается в выражении лиц бегунов в финале, чем в процессе забега.

Что это все не случайности, привязанные к мгновенным интуитивным озарениям, но глубокие проникновения, перешедшие в рабочую структуру системы Васильева, еще раз показывает его метод психологических редукций и построения образов. Он особенно замораживает ту психологию, которая возникает вокруг напряжения воли. Как только персонаж выступает на его сцену — воля исчезает или отступает: она становится только энергией, которая выставляет его на открытом пространстве, без защиты и отговорок. Безжалостные редукции психологии наводят на мысль, что спектакли Анатолия Васильева подобны формулам: они скорее точны, чем реальны. И в самом деле, каждый его спектакль несет в себе свой алгоритм, как существенное содержание. Можно даже сказать, сцены здесь развиваются не с помощью точности, но ради того, чтобы точность существовала, что, естественно, связывается с темой формализма. В этом самые глубокие проникновения и образ действий художника: вершина человеческой беды выражается не в путанице, но в точности. Тот, для которого все прошло или все пропало, находит одну-единственную точку и ступорозно концентрируется на ней. Это — точка кристаллизации. Когда же такой человек что-то делает, он делает это без какого-либо давления цели и только потому — точно. Это непоправимые ситуации, ситуации после ошибки и потому без ошибки.

Цивилизация, выразившая себя в поучении Пифагора, должна была иметь источником своей направленности трагедию. Или наоборот — трагизм бытия должен привести к некой правильности. Итак, там, где точно — там страшно. Через акт точности мы ощущаем глубину чужого неблагополучия. Васильев, как и де Кирико, знает ради-

кально, что все уродство исторического существования человека показывает не кривая, но прямая, и что крайнее уродство бытия изображается не хаосом, а симметрией. Спектакль Анатолия Васильева натянут на колышки точности. Сам он в короткой и остроумной заметке находит этому даже программное выражение. Человек не целостен, он разбит, разделен, но, говорит Васильев, с таким человеком я не работаю. Ведь не пишется «лесенкой»

Быть или не быть,

но «Быть или не быть», то есть поступательно, последовательно, *по прямой*. Беда заключается в порядке. И вообще больше всего геометрии на кладбище. Математическое вдохновение Анатолия Васильева ухватывает трагедию человека на ее вершине, в ее последнем выражении — в точной форме, в которой трагическое настолько трагично, что это уже и не чувствуется. Но, с другой стороны, мы знаем: если мы находим на земле правильно обработанный камень, значит, где-то поблизости могила. У Васильева это не только интуитивные открытия, но и точное знание. В его театральных картинах «Бесов» Достоевского, произведения о катастрофе, об оргиастическом потреблении человека, центральным знаком и эмблемой, выражающей суть, является начертанный на стене *треугольник*.

(В этом смысле наверняка существует и особая методология работы Анатолия Васильева, и подготовка акта театра. Место игры, очевидно, должно быть подготовлено как подножие для чего-то имеющего правильную форму. Об этом стоит рассказать особо. Недавно я возил Васильева и его сценографа, нашего общего друга Игоря Попова, в город Хвар, что на острове Хвар. Там есть маленькое театральное здание, относительно которого историография хорватской культуры утверждает, что это — первый коммунальный театр в Европе. Это исключительной красоты театр, отличающийся почти мистической простотой. Однако ни Васильев, ни Попов ни единым взглядом или словом не проявили ни малейшего восторга или удивления. Едва только войдя в театр, они сразу принялись за измерения и съемки: метр, блокнот, технические карандаши, камера — и точнейшие, до мелочей, измерения всех параметров по всем направлениям. Они осваивали этот странный театрик для некой *точности*.)

Но такие измерения из спектаклей Анатолия Васильева отнюдь не представляют собой коллекторы неких идей или образы некоторых ценностных форм. И вообще, какую идею можно выделить в театре Анатолия Васильева? Это все равно, что определить форму продукции какой-либо фабрики по дыму, выходящему из ее трубы. Этому русскому удается поставить театр, как течение времени и реле, причем в нем теряются существительные: имя существительное превращается в глагол, причем в неопределенном наклонении, да еще и безличный. Что можно отсюда взять для какой-то истории? Персонажи преображаются в *пластический облик*, подобно портрету времени: один портрет нескольких актеров, или, быть может, всех актеров, или все облики для одного актера или же одного человека. В спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» происходит непрестанная перетекаемость (флуктуация) и обмен веществ, течет некая струя событий, которую лучше всего передают стихи Йетса: «Как различить играющего и саму игру?!» Это — игра мира, которая время от времени складывается в лицо, в образ человека. Поймать это мгновение — значит получить театр.

Перевод с хорватского Н. Вагаповой

Борис Бланк:

«Я наивно прост. Хотя и безудержно талантлив»

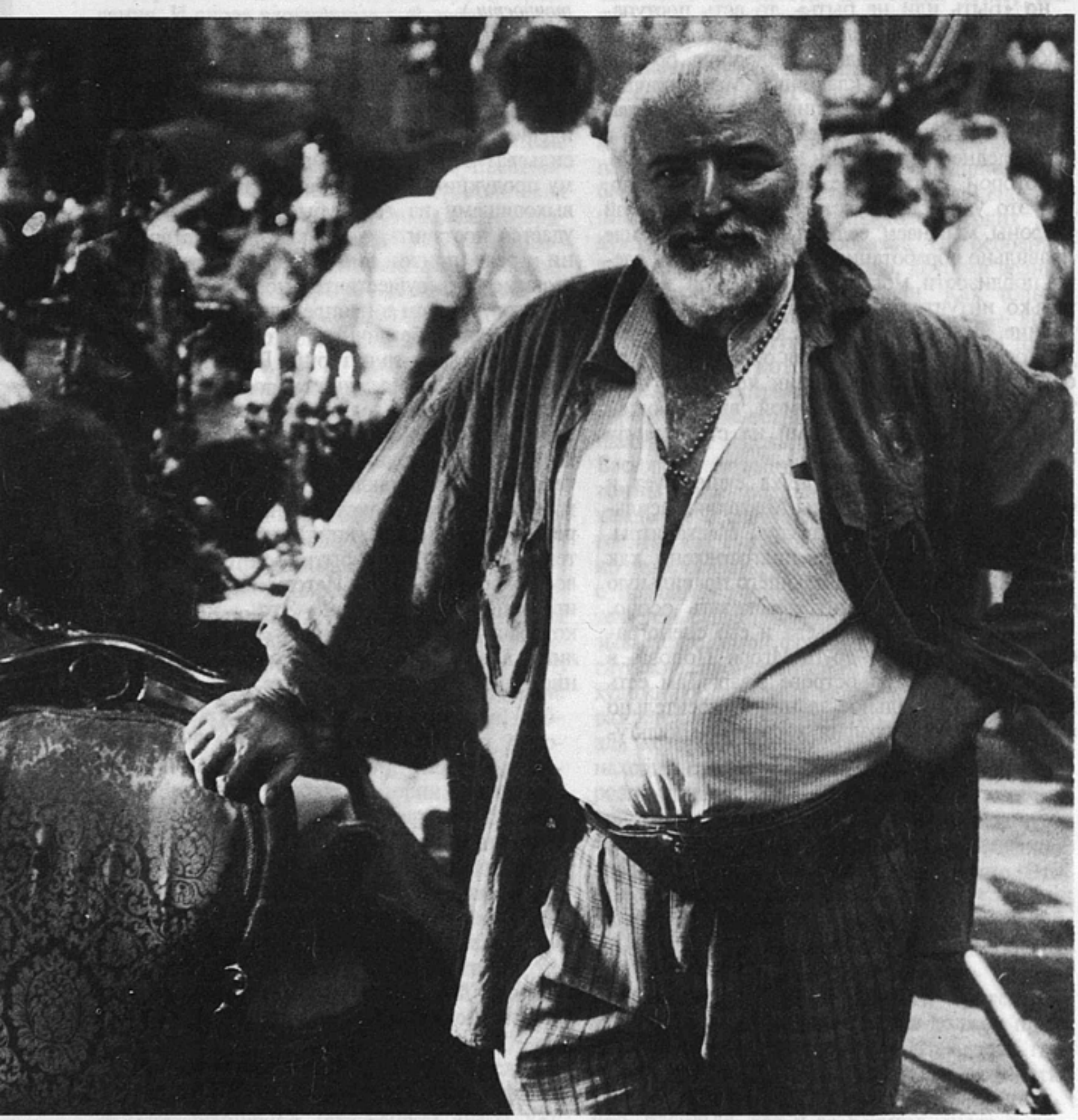


Фото М.Баландюка

Борис Бланк: «Я наивно прост. Хотя и безудержно талантлив»

Виктор Матизен. До четырех стремительно снятых вами фильмов мы вас знали как кинохудожника. Что вас толкнуло, фигурально выражаясь, сменить кисть на камеру?

Борис Бланк. Я снимаю в декорациях, которые сам строю, поэтому правильнее было бы сказать, что я распространил свою власть с части на целое: на весь предкамерный мир. Притом все, что я делаю, исходит из моих художнических представлений, а не из режиссерской суперцели.

В.М. Иначе говоря, вы рассматриваете персонажей скорее пластически, чем эмоционально и интеллектуально?

Б.Б. Когда я выстраиваю место действия, оно само начинает меня направлять. Это называется «рука пошла». У нас ведь режиссура в основном идеологическая: в этом ее сила, но в этом и ее слабость, потому что идеология часто ломает художественное решение и торчит из фильма. А у меня идея самовыстраивается в процессе пластического решения. И случается так, что первоначальный жесткий замысел вдруг поворачивает в другую сторону и ведет за собой.

В.М. Почему все-таки вы предпочитаете выстроить антураж, а не пользоваться «натуральным», снимать павильон, а не натуру?

Б.Б. Для меня условность — основа любого искусства, в том числе такого натуралистического, как кино. Кроме того, мне просто нравится создавать мир для себя и своих персонажей.

В.М. Уход в условный мир — это, так сказать, другое название бегства от современности...

Б.Б. Вы правы: мне совершенно неинтересно снимать современные картины. Этот мир непластичен и неэстетичен, и я хочу уйти в свой, может быть, странный, но его странность вовсе не является моей личной странностью, поскольку я ощущаю в себе *рыночную народность*...

В.М. Как вы сказали?! Рыночную народность?

Б.Б. Да, именно так. Это должен быть мир плотский, мощный, насыщенный барочными формами и цветом. Я занимаюсь искусством кича. Меня всегда поражали рыночные лебеди, и не потому, что я такой рафинированный, нет — искренне и простодушно. Почему я беру музыку Верди, а не, скажем, Моцарта? Потому что она плотная, народная, демократичная, даже плебейская, с открытыми, отчаянными, незакамуфлированными страстями...

В.М. Что все-таки вам так не нравится в нынешнем дне?

Б.Б. Всё. Мне не нравится, как люди говорят. Когда я пытаюсь смотреть некоторые наши фильмы, где воспроизводится нынешний жаргон, мне физически неприятно — будто по мне течет какой-то грязный жир... Мне не нравится пластика наших улиц, наших квартир. Она антиэстетична. Как только к ней прикасаешься, перестаешь быть художником — понятно, я говорю о себе, никому не навязывая своих представлений. Чтобы она стала искусством, надо очень сильно ее трансформировать, например, переакцентировать речь, чтобы превратить ее в явление искусства. Однако это очень тонкое дело, и здесь есть риск подчеркивания, эстетической бравады — смотрите, мол, как я умею!

В.М. Но любезный вашему сердцу кич многие тоже выводят за пределы искусства.

Б.Б. Те многие, о которых вы говорите, — это наши малокультурные и вонючие критики, причем преимущественно кинематографические и театральные (те, кто занимается художниками, попривыкли к тому, что есть искусство кича). Им по двести пятьдесят... простите, по семьдесят лет. Это старое бабье и эти полуженские мужчины, которые занимаются у нас критикой... У них совершенно социалистическая диспластичность. Вся эта вакханалия, которую они устроили вокруг «Если бы знать...», вызвана одним — их желанием во что бы то ни стало защитить ценности, которые в них заложили за все их семьдесят лет... Иначе они жизнь свою не оправдают. Другой основы у них нет, это конченые люди. Что они мне говорят про этих жалких сестер, про этого ничтожного Вершинина?! Вместо того чтобы сейчас дать хоть немного счастья любимой женщине, он мямлит о том, как прекрасна будет жизнь через двести лет! И я понимаю, отчего его жена сошла с ума — от этого занудства... Конечно, моя интерпретация Чехова катастрофична для этой публики...

В.М. А для вас — их интерпретация вашей постановки?

Б.Б. Всего лишь неприятна. Притом я их понимаю и поэтому при встрече некоторых даже обнимаю...

В.М. Вы слишком добры к нам. Что же именно в социалистической эстетике вызывает вашу неприязнь?

Б.Б. Социалистическая эстетика восприняла некоторые отталкивающие черты предшествующей российской культуры, главным

образом литературы: нравоучительство, например. Посмотрите, что произошло с Чеховым, из-за которого все на меня так накинулись... кроме Аллы Боссарт, которую я после этого особенно возлюбил, хотя впервые полюбил ее, когда она разделала мою первую картину так, что я ухохотался над ее рецензией.

В.М. Вы хотите сказать, что смотрите на критику с эстетических позиций, а не по-советски — как на донос по начальству или плевок в открытую душу?

Б.Б. Так я же не советский художник!

В.М. Судя по реакции на неодобрение вашего «чеховского» фильма, вы — постсоветский. Как я — постсоветский критик. Я хочу сказать, что к нашим пóстам применим паралогизм post hoc ergo propter hoc — в том смысле, что все мы вышли из Советского Союза и ушли пока недалеко. Неужели вас настолько допекла

«Кремлевские тайны XVI века»

воспитательная тенденция отечественного искусства?

Б.Б. Меня всегда раздражало пошлое единомыслие и менторство. У нас было два великих писателя, совершенно свободных от назидательности: Пушкин и Чехов. И посмотрите, что с ними пыталась сделать наша интеллигенция! Ну, с Пушкиным у нее ничего не вышло, а вот Чехова она все-таки заставила учительствовать. Чехова, который спонтанно не терпел нашу милую интеллигенцию, который видел ее катастрофическую бесхребетность и открыто издевался над ней, она превратила в своего певца!

Знаете эту знаменитую фразу Станиславского — не ручаюсь за точность цитаты, но смысл передаю верно: «Не понимаю, чем недоволен Чехов? Ну, он пишет, что это комедия. А вот мы читали и плакали...» Вот для того и ставили Чехова — чтобы выплакать собственную судьбу. Ах, как интеллигенции себя жалко! Человек с внутренним стержнем никогда не станет себя жалеть, в нем найдется достаточно брехтовского отчуждения, чтобы посмотреть на себя со стороны... Наша интеллигенция ужасна. Она обуяна гордыней и не умеет прощать; она неблагодарна и не понимает, что значит быть благодарной; она аморальна в своей основе и оправдывает свое приспособленчество принципиальными соображениями. Посмотрите, что она устроила из-за трех пушечных выстрелов по этим чудовищам в Белом доме. Она кокетничает своей демократической позой и не хочет понять, что кокетничанье с фашистами ее же первую обрекает на закланье!

В.М. Вы, Борис Львович, прямо Владимир Ильич: тот тоже ужас как любил интеллигентов. Иначе, чем г....м нации не называл. Однако слово «фашист» в постсоветском политическом лексиконе — не более чем ругательство или ярлык для обозначения любого политического противника и оправдания любых действий по отношению к нему. Штурм БД расколол интеллигенцию больше, чем штурм Зимнего. Но мне не хотелось бы уходить в политику. Скажите, неужели вы думаете, что ваша интерпретация Чехова правильна, а их — нет? Что Чехов не допускает наряду с вашим иного, драматического толкования?

Б.Б. Допускает, если немного понасильничать над текстом. Единственный, по-моему, истинно драматический герой Чехова — дядя Ваня...

В.М. ...который всю жизнь боготворил профессора Серебрякова, служил ему — и «вдруг» прозрел? И еще жалуется, что если бы не Серебряков, из него мог бы выйти Шопенгауэр. Можете вы себе представить, чтобы Шопенгауэр отказался от написания «Мира как воли и представления» ради того, чтобы обеспечить карьеру какому-нибудь Зильберу?

Б.Б. Тем не менее в дяде Ване ощутима трагедия человека талантливого, который всю жизнь обслуживал свою среду и погубил себя этим. По глубинной ассоциации эта фигура автобиографична: Чехов тоже был

использован средой и так называемыми «творческими друзьями»...

В.М. Пора поговорить, как выразился один горлан и главарь, «про это». Я как раз придумал название для рецензии на вашего «Риголетто»: «Бланк, полузаполненный Виктюком».

Б.Б. А другая половина?

В.М. Другая — чистый Бланк...

Б.Б. *(смеется)*. Конечно, он первый начал. Но между нами есть разница — я не афиширую своих биологических пристрастий.

В.М. Страсть придает его спектаклям температуру, остроту и экзистенциальность. Вы холоднее. У него эстетизм на грани кича, у вас — кич без эстетизма, хотя при формально эстетской установке на отчуждение.

Б.Б. Я опасаюсь эстетизма. Висконти в «Гибели богов» был заворожен красотой фашизма, и в этом катастрофа многих художников, которые испытывали мазохистские чувства по отношению к фашизму и к коммунизму. Это крах интеллигенции. Что касается страстей, ничего не поделаешь — я не имею счастья получать удовлетворение от биологического самовыражения. Я исхожу не из себя, а из биологии автора и его персонажей — что Чехова, что Шекспира. При этом я не читаю искусствоведческих анализов, а стараюсь проникнуть в текст с помощью собственной необразованности и интуиции.

В.М. А видели вы «Чайку» Юрия Погребничко? Великолепная абсурдистская постановка. «Мы попали в запендю!» Вы понимаете, что мы действительно попали в запендю?

Б.Б. Погребничко разрушил старую традицию прочтения Чехова, но не создал новой. Это — промежуточный этап. За ним должен последовать этап нового созидания. Вы, наконец, поняли, что я великий человек?

В.М. По вашему определению, составленный из великого количества общих мест. О гомосексуальных мотивах у Шекспира написаны книги, и ничего нового сравнительно с ними вы не вычитали, по крайней мере в интеллектуальном плане. Равно как и у Гюго, обработанного Верди...

Б.Б. Наоборот, я очень конкретен, потому что пытаюсь анализировать не исследователей (которых не читаю), а конкретные пьесы и себя в них. Но я бы не хотел, чтобы мои слова о величии интерпретировались только иронически. Я велик еще и в том смысле, что свободен от идеокультурных комплексов,

«Если бы знать...». Фото М.Баландюка

от которых не свободен ни один человек в нашем обществе. Если вы спросите, как мне это удалось, я вам отвечу: вероятно, в силу странного равнодушия, которое у меня ко всему, кроме двух вещей — выпить и вкусно поесть. Нет, есть еще и третья — почитать после этого детектив на диване. И вся моя деятельность была направлена к тому, чтобы добыть средства для удовлетворения этих потребностей. Я не собственник, не игрок, я трусоват и не имею желания ни рисковать, ни эпатировать публику. Просто *рука пошла*, понимаете? Это тоже спасает от идеологии. И от стрессов. Вы читали «Дом на набережной»? Там есть сцена...

В.М. Где Ганчук, которого только что уничтожали на собрании, ест пирожные?

Б.Б. Вот видите, вы тоже запомнили. Он ест, чтобы рассосать неприятности. Должен вам сказать, что это лучшее средство.

В.М. Но я не потому ее запомнил. А потому, что она передана восприятием Глебова, который предал своего покровителя и теперь испытывает подлое облегчение: раз ест, значит, ничего страшного не случилось

и не сделано, и подлое удовлетворение оттого, что у Ганчука в такой момент проснулась столь низменная потребность. Меня поразило это чисто трифоновское двойное зрение, жестко схватывающее и предмет, и наблюдателя... Давайте все же вернемся к нашим баранам... с голубым руном.

Б.Б. Я вам сразу скажу свое мнение: сексуальные меньшинства должны быть добавкой к консервативному большинству, приправой, а не основным блюдом. Я признаю все свободы, кроме свободы меньшинства навязывать свою психологию консервативному большинству, которому принадлежу. Так что никакой агрессии к нетрадиционным видам любви у меня нет, как нет и сексуальной нарочитости. Я исхожу из текста и из ситуации. Что такое Возрождение?

«Шейлок»

Христианская идеология с языческими нравами. «Антонио, уж не влюбился ли ты в женщину?!» И — смех. Как вы это оцените?

В.М. Я еще напасть не успел, а вы уже прикрылись. Но пропустим пока Возрождение и разберемся с Декадансом. Итак, я могу понять, что Соленый любит Тузенбаха, который любит Ирину, которая любит свою не родную, но единоутробную сестру Машу, которая любит Вершинина. Чехов, как большой юморист, оценил бы эту шутку. Но я не понимаю, например, почему Вершинин у вас не любит Соленого?!

Б.Б. Это вас потянуло в самую банальную критическую пошлость. Это все я уже читал.

В.М. А сознайтесь, Борис Львович, вам доставило большое удовольствие «приложить» сестер?

Б.Б. Чепуха! Это у Чехова так, как бы ни хотели вы этого не видеть.

В.М. Ваш Риголетто любит свою падчерицу и одновременно испытывает противоестественную природную склонность к герцогу.

Б.Б. Скорее, навязанную ему герцогом и нравами двора.

В.М. Вы же прекрасно знали, кого приглашаете на эту роль.

Б.Б. Мне была нужна пластика Бориса Моисеева и было намерение: «Посмотрим, что из этого получится». Джильда была единственной надеждой Риголетто вырваться из жесткого кольца порочной среды и пристрастий.

В.М. Если бы вы доиграли до конца, как с Чеховым, — Риголетто должен был ухлопать изменщицу и разлучницу, чтобы соединиться с любимым...

Б.Б. Не стоит долго размышлять о морали этой картины. Не ищите там идей. Подумайте лучше о том, что она выбивается из всего кинематографического ряда. Посмотрите, как идет рука! Это гораздо важнее, чем следить за непоследовательностью моей мысли...

В.М. Поговорим о Шейлоке. Вы, еврей, поставили пьесу, которую, несмотря на знаменитое «гуманное место», упорно считают антисемитской.

Б.Б. Я думаю, что Шекспир — или кто бы ни писал его пьесы — выше подобных определений.

В.М. Не боитесь, что с одной стороны вас обвинят в антисемитизме, а с другой — в защите «жида», то есть ростовщика-кровопийцы?

Б.Б. Я не обвиняю и не защищаю Шейлока. Но он — трагическая фигура, и я его показываю таким, какой он есть: сильный, умный, чадолюбивый, алчный, жестокий, наделенный хоть диким, но правосознанием...

В.М. Но все же ваши симпатии — на его стороне.

Б.Б. Наверно, стоило противопоставить Шейлоку столь же сильную фигуру... А мои симпатии на стороне гонимого. Гонимый же здесь — Шейлок. Потому что он еврей, потому что он заимодавец, потому что он преданный (в обоих смыслах) отец, потому что он один, а против него все. Поэтому я отдал эту роль могучему актеру Кахи Кавсадзе.

В.М. И поэтому же не удержались от того, чтобы подправить пьесу, когда заставили его усомниться в своей способности вырезать у Антонио вожделенный кусок мяса?

Б.Б. Да, это единственный привнесенный мотив. Это открытое неприятие позиции, которая диктовалась многократно разоблаченными, но упорными и злостными слухами о ритуальном употреблении евреями христианской крови, ставшими причиной отвратительных фальсифицированных процессов. Как вы знаете, эти абсурдные представления до сих пор живы.

В.М. Так выходит, вы не свободны от морали?

Б.Б. В моих фильмах нет аморализма. В них все, как в народных картинках, которые не бывают аморальными.

В.М. В народно-рыночном искусстве добро и зло персонифицированы и разделены, а воспринимающему предоставлена возможность идентификации с героем.

Б.Б. Этого у меня практически нет, я больше озабочен пластикой. И в этом смысле мое кино пока не для рынка, а для элитарного базара. А жаль, потому что я наивно прост. Хотя и безудержно талантлив...

«Месть шута»

Елена Плахова

Б.Бланк как зеркало русской контрреволюции

Это было — если точкой отсчета взять время написания этой статьи — всего три года назад, суровой зимой 91-го, последовавшей за феерическим августом. Именно тогда, если не изменяет память, в апокалиптической атмосфере пустых полок и подступающего голода, состоялась премьера первой режиссерской работы Бориса Бланка «Кремлевские тайны XVI века».

С тех пор много воды утекло, полки заполнились привозным товаром, а дебютант Бланк, не в пример более опытным постановщикам, успел снять четыре фильма и, говорят, ваяет пятый. И не какие-нибудь простенькие современные безделки, а костюмные экранизации шедевров отечественной и зарубежной драмы — А.К. Толстого, Чехова, Шекспира, Гюго!

На фоне малокартинья, грозящего большинству студий и основному контингенту режиссуры, феномен Бланка кажется какой-то мистификацией. Как и сам Бланк в его физическом облике. Симпатяга и веселый циник, он всегда был если не любим поголовно, то, во всяком случае, считался «своим в доску» в кинематографической

среде, на всех этажах Дома кино вплоть до четвертого — ресторанного. Но и на втором, где происходят премьеры отечественных фильмов, его имя «вписывалось в круг»: оно значилось в графе «художник-постановщик» таких знаменитых картин, как «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Гори, гори, моя звезда», «Дядюшкин сон», «Розыгрыш», «Чайковский»... Кроме того — что всегда внушает киношникам пиетет — за Бланком тянулся респектабельный след театральных работ — начиная со знаменитого таганковского «Доброго человека из Сезуана».

Когда уже не юный Борис Львович подался в кинорежиссеры, это было воспринято окружающими как прихоть — впрочем, вполне заслуженная. «Смерть Иоанна Грозного»? Почему бы и нет? Даже под отдающим конъюнктурой названием «Кремлевские тайны XVI века». То была еще пора, когда демократы сами себя не высекли, доллар стоил не больше тридцати рублей, а число фильмов в стране выросло чуть не до восьмисот благодаря разнообразным формам коопкино. Проект Бланка был частично финансирован из-за рубежа — в частности, англо-французским продюсером русского происхождения Пьером Шпенглером.

Сам режиссер, казалось, вполне легкомысленно рассматривал свое новое поприще. Он звал коллег на премьеру, предупреждая, что фильм, может, и вовсе не заслуживает внимания, только вот роль Жаркова — Грозного оказалась удивительным попаданием в яблочко — ну, просто как у Бабочкина — Чапаева. И не забывал добавлять: «Фильм — только повод для банкета». (Подход, высоко чтимый среди кинематографистов[1].)

Жарков играл местами классно, местами переигрывал, но дело было не в нем. Дело было в смещении ракурса. Если, например, у Эйзенштейна знаменитый пир опричников становился дьявольским выплеском «надчеловеческих страстей» (властолюбие, опьянение кровью, трагическое одиночество тирана), то здесь, как бы ни закатывал глаза Жарков, по настоящему страшно не было и мальчики являлись взору вовсе не кровавые. Скорее было забавно наблюдать пошлые драчки в боярской Думе и потуги Бориса Годунова урезонить неразумный народ. В этом смысле фильм оказался не только актуальным, но и пророческим. Трагедия явно сдвинулась в сторону фарса: по сути, Грозного в этой версии убили не рок, не суровая поступь истории, даже не бремя собственных грехов, а мелкая возня человекоподобных существ, подверженных незатейливым порокам. Та же участь, очевидно, ждет и Годунова.

Такое вот возникало общее впечатление — несмотря на то, что как раз сцены оргий и эротических ритуалов поставлены неподдельным энтузиазмом, а огромные позолоченные фаллосы («Они такие милые», — откомментировал создатель фильма) вообще должны были в ту девственную пору стать сенсацией. Как и гомоэротика, впервые столь откровенная.

Однако большой сенсации не произошло. Кинематографический народ (другой как-то вообще исчез из поля зрения) отреагировал вяло, словно не зная, с чем это едят. Вроде все лица знакомые (Бланк, Мережко), а все равно «фиалки пахнут не тем». К тому же чисто профессионально, по режиссуре и монтажу, фильм был выполнен не совсем уверенно: театральность конструкции неловко выпирала в построении мизансцен и раскадровке. Выручали актерский опыт Жаркова и умело оранжированная Юрием Саульским классическая музыка.

Прошел целый год — прежде чем появился следующий фильм Бланка «Если бы знать...» Но слухи опередили событие, что является верным знаком растущей популярности. О радикальной трактовке чеховских «Трех сестер» в сценарии В.Мережко судачили в кулуарах. И, надо сказать, довольно верно передавали тон будущей постановки, который во времена оны определили бы как «вседозволенность и осквернение классики».

Да, действительно, чеховские герои и героини в интерпретации Бланка — Мережко подвержены всем мыслимым извращениям и порокам. Да, Ольга здесь вовсе не синий чулок, и ее отношения с учениками-гимназистами отнюдь не уставные. Ирина не по-сестрински любит Машу, правда, она при ближайшем рассмотрении оказывается вообще дочкой Чебутыкина. Болезненный излом в поведении Соленого с Тузенбахом объясняется тем, что этот первый ревнует не столько Ирину, в которую (согласно Чехову) безнадежно влюблен, сколько Тузенбаха (согласно Бланку).

Не мудрено, что на премьере в Доме кинематографистов добропорядочная публика морщилась и роптала — особливо в сценах, где Соленый хватает Тузенбаха за мягкие места и растолковывает ему преимущества

---

[1] Здесь и далее использованы сведения, почерпнутые из кинематографического фольклора.

мужской любви. Сам Бланк утверждал, что вычитал все это между строк у Чехова и всего лишь буквализировал. После просмотра он выглядел несколько смущенным от собственной смелости, но одновременно торжествующим. Он принимал натужные поздравления и звал рассеять возникшие недоумения в ресторане.

И что же? Съели! И «издевательство над Чеховым», и чуждый большинству сексуальный экстремизм. Критика, правда, поворчала — в лице покойного классика В.Демина и вечно юного Саши Киселева. Зато год спустя после премьеры кинематографисты проголосовали за Бланка в профессиональном конкурсе «Ника». Правда, не за режиссуру, а в номинации «Лучшая работа художника», но и это чудо, учитывая, что приз достался Бланку во второй раз[2].

Может, впечатлило профессиональное достижение как таковое? Декорация, выстроенная для этого фильма, действительно красива и, говорят, в реальности была даже краше, чем ее снял Анатолий Мукасей. Она одновременно театральна и кинематографична: большой павильон с лестницами и антресолями напоминает жилой дом, и он же — вокзал с рестораном — передает ощущение неприкаянности, «зала ожидания». Это вполне соответствует замыслу экранизации, переносящей действие пьесы в Крым времен гражданской войны и надвигающегося рев-террора. Естественно, близящийся апокалипсис переживается в атмосфере «крутого декаданса» — под пение псевдо-Вертинского и пышногрудой дивы.

«Ах, зачем эта ночь...». Фото М.Баландюка

Здесь-то и вспомнилось, что у Бланка уже была встреча с Чеховым. Случилось то в пору позднего застоя при посредстве Э.Лотяну, вздумавшего переделать пародийную «Драму на охоте» в апофеоз русского декаданса с пляшущими цыганами на одном полюсе и скорчившейся тенью Висконти — на другом. Склонность к маньеризму и живописной эклектике проявлялась у Бланка и раньше — например, в фильме «Арена», где он работал художником у С.Самсонова. Обычно такого рода эксперименты подвергались суровой

[2] В конкурсе «Ника-90» Б.Бланк получил приз за лучшую работу художника в фильме «Мать Иисуса» (режиссер К.Худяков).

критике со стороны блюстителей академичной соцреалистической стерильности. Но вот наступил час раскрепощения, и Бланк оказался в первых рядах «либертинов» — как морального, так и эстетического свойства.

Интересно понять импульсы, склонившие нашего героя к такому выбору. Подробный разбор двух его последних работ, возможно, привел бы к выводу, что Бланк-режиссер вознамерился на новом витке свободомыслия возродить погубленную стихию низких, «площадных» жанров. Но — хотя базарная помесь фарса, гиньоля, мелодрамы и оперетты присутствует в обоих фильмах — это было бы всего лишь предположением, догадкой, гипотезой. Их нужно было бы проверить, по душам поговорив с режиссером, выведя его на чистую воду самоанализа (о психоанализе помолчим).

Куда бы ни привели эти изыскания, ясно, что их результат лежит во внехудожественной сфере. И потому, не претендуя на чтение в душах, я предлагаю другой, как теперь выражаются, дискурс, который условно обозначаю абревиатурой Б.Б.

Если мы его примем, уже не будет иметь основополагающего значения, откуда берутся деньги на целый сериал постановок с дорогими, тщательно выполненными интерьерами и костюмами. Зато придется оценить изобретательность, с какой одна и та же декорация средневекового города использована дважды — и в «Шейлоке», и в «Мести шута». Можно не мучиться более вопросом, для кого организовано это почти серийное производство. Ясно, что не для массового потребителя и не для тонких ценителей прекрасного. Аудитория Б.Б. — это современный салон, тусовка полусвета, которую привлекают скандальный блеск и пестрая мишура бланковских авантюр. Большинство здесь составляют вовсе не нувориши, которые порой до унылого консервативны, а те, для кого распад ассоциируется с пышными «барочными» формами современного кича.

Не находя достаточно пикантной пищи в самом себе, кич охотно абсорбирует сюжеты и антураж прошедших веков. Площадь с фонтаном, дворец с черной лестницей и красными стенами, таинственно освещенный семисвечниками. Дамы в жемчугах, женоподобные юноши в мехах и золоченых цепях. Аристократка со своей наперсницей нежится в белоснежной постели среди цветов. Мускулистые парни в набедренных повязках сплетаются телами в эротической пантомиме. Это «Венецианский купец» Шекспира.

Затейник-шут в лиловом атласе; гротескно загримированные певцы поют, пародируя, арии из «Риголетто». Шкуры, факелы, зеркала; шут пляшет в костюме петуха; дворцовые оргии с уже знакомыми фаллосами доводят до самоубийства юную деву. Это — Гюго, «Король забавляется», в совокупности с оперой Верди.

Через все постановки проходят одни и те же фабульные мотивы, общие стилистические приемы. Не важно, какое тысячелетье на дворе, не важно, двор ли это русского царя, венецианского герцога или кого другого. Важно, что повсюду царят произвол и беззаконие, властвуют варварские языческие инстинкты, лишь закамуфлированные придворным этикетом и артистическими ритуалами. Или ритуалами интеллигентскими. Чеховские герои проговаривают свои традиционные заклинания, словно в бреду, не замечая их комического несоответствия грубой реальности совершившейся катастрофы. Но и жители ренессансных городов живут в угаре содомском, в застывшем времени-пространстве тотального имморализма. Сладострастие, зависть, злорадство правят бал в человеческой круговерти. А эстетически оформляется все это разнообразными актерскими шоу: клоунадой, или пантомимой, или оперными дивертисментами, или аккомпанементом ресторанных музыкантов.

Каждое такое шоу (диапазон участников от Н.Бабкиной до И.Отиевой) травестирует

Б.Бланк.
Эскиз к фильму «Анна Павлова»

классический сюжет, освобождает его от эвфемизмов. И вместе с тем вводит новую полускрытую (а скорее — полуобнаженную) символику перверсий и богохульства.

Не только Б.Бланку известно, что Ренессанс если и был юностью европейской цивилизации, то юностью отнюдь не невинной. Довикторианская эпоха допускала гораздо большую откровенность нравов, чем последующие. Мужчины, в частности, украшали себя с не меньшим эротическим рвением, нежели прекрасный пол. Относительная новизна фильмов Бланка для нашего киносалона в том, что забавы предков трактуются здесь в усталом духе «конца тысячелетия». Это не игра здоровых природных сил; напротив, нечто болезненно иррациональное, сродни психологии современных serial-killers — убийц-маньяков. Или постпанковских садомазохистов в кожаных доспехах. Это не чувственный ренессансный брутализм, а триумф бесцельной порочности. Это немотивированный вызов телеологии и разумному устройству мира — вызов, давно ставший общим местом и докатившийся до Дома кино.

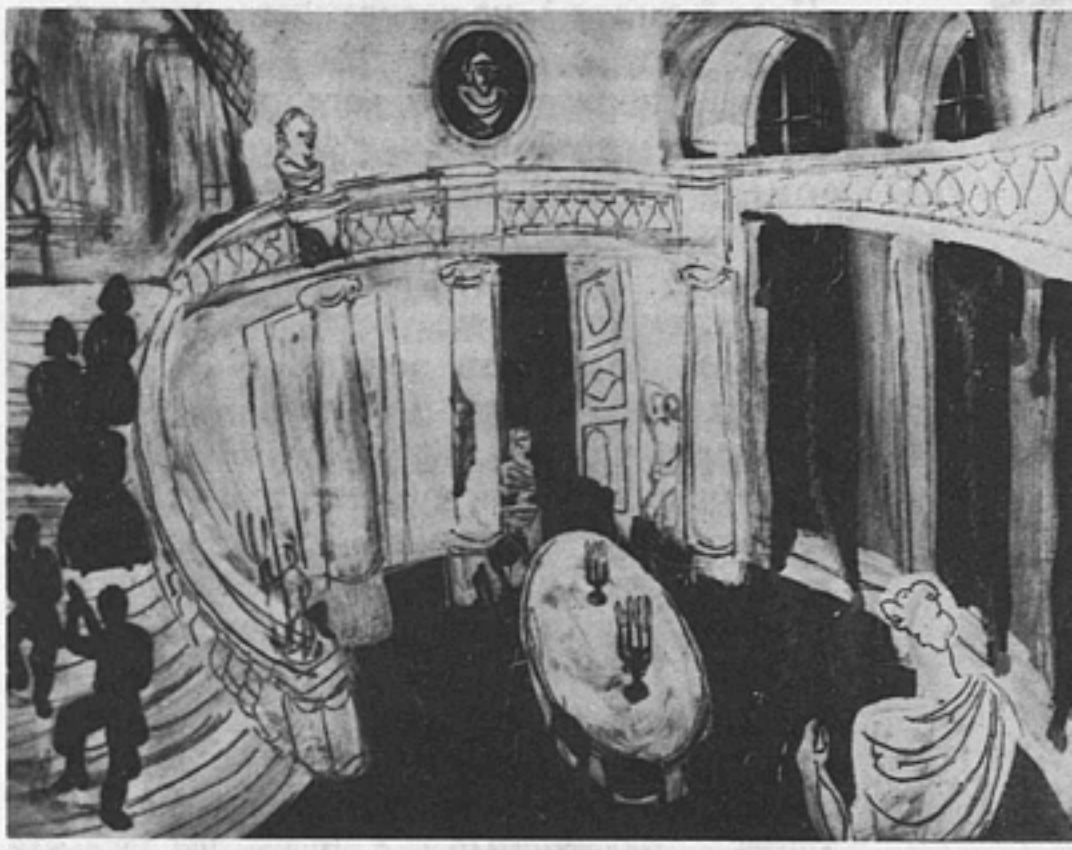
Центральной фигурой в таком контексте становится Шут. Юркий, верткий, с раскрашенным лицом-маской, этот мелкий бес перескакивает из картины в картину, иногда, как в «Риголетто», становясь главным героем уже буквально; но даже если такого не происходит, все равно именно он, Шут, концентрирует в себе тему трансвестизма как воплощения тотальной и фатальной порочности — чванливой, настаивающей на своем бесстыдстве.

Уже в «Шейлоке» Шут не просто вышучивает поведение своих сограждан, но формулирует главный закон их существования: никто не любит в ближнем признаков достоинства и благородства, всем по сердцу только чужое ничтожество. И все же шекспировский конфликт иудейского и христианского миров поднимает уровень этого циничного допущения на некоторую философическую высоту, акцентированную нравоучительным финалом (содомский город сгорает в адском пламени).

Зато в «Мести шута» аналогичная фабула (драма отца, у которого развратное общество похищает дочь) целиком погружается в стихию кабареточной травестии. Соответственно, вместо монументально страдающего Кахи Кавсадзе в роли отца выступает пародийно страдающий Борис Моисеев. И если его отношения с любимой дочерью находятся на грани инцеста, то с ненавистным герцогом он давно перешел грань дружбы-вражды, став его наложником.

Фарс, таким образом, вытесняет на периферию высокие мотивы, но трагедия не сходит на нет, а покрывается пестрым карнавальным опереньем, которое и образует главный смак «явления Б.Б.».

Театрализованная условность реквизита и декораций, пышная прихотливость костюмов, навязчивая демонстрация телесности, отдающая неоязычеством, а также знакомство с модными мотивами западного кино дают повод заподозрить Б.Б. в некотором лу-



Б.Бланк. Эскиз к фильму «Мой ласковый и нежный зверь»

кавстве. Не такой уж он простодушный ценитель рыночных лебедей и прочего фольклорного кича — чем бравировал еще Параджанов. Скорее, мыслит себя отечественной веточкой барочного древа Феллини, Питера Гринуэя и покойного Дерека Джармена.

Отделяет Б.Б от П.Г. и Д.Д (и даже от создателя скандального «Калигулы» Тинто Брасса) не только перепад художественного качества, но и степень органики. То, что в европейском культурном сознании есть продукт долгого развития традиции, прошедшей и через декаданс, и через самоотрицание, здесь — всего лишь дерзкий эпатаж, на глазах становящийся расхожим салонным тоном. И если сам Б.Б., еще недавно ничем не отличавшийся от элитарно-типовой массовки, теперь особенно экстравагантно одет, носит на шее подшипник с нью-йоркской барахолки и

имеет репутацию «Виктюка от кинематографа», то ведь сценарии ему пишут не кто-нибудь, а В.Мережко и П.Финн. Они, как и Б.Бланк, сложившиеся профессионалы, вероятно, не прочь подыграть коллеге по новым правилам. Но мало кто, подобно Б.Б., воспринял свободу столь буквально — как возможность избыточно расширить профессиональный имидж за счет полного снятия самоцензуры.

Впрочем, и у Б.Б. в таком деле нашлись конкуренты. Первенство здесь по праву принадлежит Борису Моисееву — этому анфан террибль, дававшему прикурить еще в эпоху развитого застоя (см. интервью артиста в газетах «Московский комсомолец» и «Новый взгляд»), но расцветшему неслыханно пышно в пору постперестроечного декаданса. Можно спорить о его хореографических и актерских дарованиях — зато не вызывает сомнений полное соответствие этого персонажа окружающей среде. Манерный «эгоист», убежденный в собственном избранничестве, на деле же являющий гротескную самопародию, — такое же порождение «времени и места», как кривляка-конферансье из «Кабаре» Боба Фосса, вызванный к жизни духами преднацистского Берлина. И в его триумфальном шествии по теле- и киноэкранам видится что-то одновременно жалкое и зловещее.

Б.М. своим появлением придал завершенность кинематографу Б.Б., став королем ансамбля либертинов и циников, ансамбля, в котором выделяется еще один «шут» — пластичный и с трудом узнаваемый герой «Русского рэгтайма» Николай Добрынин.

Этот ансамбль готов продолжить столь энергично начатое попурри по бродячим мотивам культуры. Говорят, следующей остановкой в этой скачке галопом по Европам станет «Дон Жуан» — надо полагать, так же радикально переосмысленный.

Если говорить о дальних предках и аналогиях, вспоминается шлягер юности «По волнам моей памяти». Эта заезженная пластинка Д.Тухманова соединила в одном музыкальном потоке Сапфо с вагантами, Гейне с Ахматовой, являя собой ранний образчик вульгарного постмодернизма. Б.Б. столь же очаровательно всеяден. Зря только он декларирует пристрастие к народности и отчаянным спонтанным страстям. Для их певца он слишком отчужденно холоден, в то время как создаваемый им выморочный мир недостаточно утончен и окультурен, чтобы быть постмодернистским в подлинном смысле слова.

Феномен Б.Б. мыслим только в эпоху больших социальных потрясений, экономических и духовных стрессов. Не надо быть астрологом, политпрогнозистом или искусствоведом, чтобы с большой степенью вероятности предсказать: ко времени выхода журнала и публикации статьи доллар, глядишь, вырастет до двух тысяч с гаком, и, дай Бог, чтобы не случилось пары-тройки путчей, разгонов парламента и т.д. Тогда Б.Б. останется в истории как зеркало ползучей русской контрреволюции и относительно мирного перехода к капитализму.

Дайджест «ИК»

«В любом деле всегда находится лидер — в кино очень часто режиссер, однако бывают и исключения. Во многих фильмах оператор Сергей Урусевский был бесспорным лидером. Я всегда узнаю картины, в которых участвовал художник Борис Бланк...»

Валентин Черных. «Советский экран», 1984, № 21

«Проникновение вглубь, в ощущение среды...

Сгущается, становится напряженнее цвет, исчезает поверхностный натурализм формы. Художник средствами чистой пластики решает образную мысль, очищает ее от литературщины и иллюстративности. Форма эскиза рождается у Бланка непосредственно в процессе написания и является выражением его художественной сути, а не сформулированным представлением о форме как таковой».

Юлий Карасик. «Искусство кино», 1988, № 2

«Борис Бланк — знаменитость. Как художник-постановщик он участвовал во многих десятках картин, в том числе и в создании шедевров отечественной классики».

Виктор Демин. «Культура», 1993, 24 апреля

«Всеми доступными ему средствами художник Б.Бланк пытается в мелодраме и в комедии доказать, что бедное общество не может позволить себе иметь бедный театр... Он водружает повсюду растения из блесток и елочной мишуры... Все движется, все блещет, все звенит. И все это на фоне эскизно данного на заднике мужского костюма, иронической вязью и по-английски выписанного названия произведения... Не разрабатывает ли Б.Бланк некую «театральную униформу» для своих комедийных спектаклей?»

А.Якубовский. «Советская культура», 1992, 4 июля

«...И вот фильм «Анна Павлова» — на экранах. Его смотрят с волнением и доверием. Радуются великолепной работе художника Б.Бланка...»

Ник. Эльяш. «Известия», 1983, 1 октября

По просьбе редакции дайджест подготовил Б.Бланк

Николай Сванидзе

«Виновен не жираф...»

Приступая к этим заметкам, я хочу прежде всего прояснить для себя самого некоторые вопросы как довольно общего, так и вполне конкретного порядка. Если и не ответить на них, то хотя бы более или менее корректно сформулировать.

Один из этих вопросов все последние годы вызывал споры среди журналистов, а теперь, судя по всему, встал и перед людьми кино. Упрощенно его суть можно сформулировать так: как соотносятся гражданский и профессиональный долг в творчестве? Вопрос чисто российский, западному интеллигенту он просто не придет в голову. Если, однако, его все-таки принудить к ответу, он пожмет плечами и скажет, что не видит проблемы: будь хорошим профессионалом — и этим достойно выполнишь свой долг перед Богом и отечеством. Такой ответ абсолютно органичен для людей, которые уже генетически, из поколения в поколение, передают нормы трудовой этики. Этот ответ еще и правомерен для той части света, где гражданам — за редчайшими исключениями — достаточно показать происходящее с максимальной точностью, а они уж сами разберутся, какие сделать выводы. Политическая игра происходит там в жестко и достаточно узко очерченных рамках, и всякий, кто рискнет выйти за их пределы в поисках поддержки маргиналов, автоматически лишается голосов основной массы населения, которое, как броней, защищено генетическим недоверием и к сильно действующим средствам, и к готовым их применить радикальным политикам. Этот тезис вполне тривиален, практические доказательства можно черпать пригоршнями непосредственно из объективной капиталистической реальности. Американцы, например, позволяют себе иметь и небольшую нацистскую партию, и карликовую коммунистическую во главе с неувядаемым товарищем Гэсом Холлом. При этом красные и коричневые любители светлого будущего мирно сосуществуют с поклонниками темного пива, а также с многочисленными организациями голубых, зеленых и т.п., обогащая политический спектр, притягивая людей с обочины, но нисколько не влияя на main stream — направление главного движения, генеральную линию развития страны. Своих монстров имеют и немцы, и англичане, и французы. Все они — как получившие историческую прививку от нацизма, так и избежавшие ее — позволяют дышать политическим уродцам, используя их в качестве живой страшилки для разочарованного отказом одноклассницы подростка и недовольного налоговой политикой правительства обывателя. Посмотри — и ужаснись. Или усмехнись. «Почувствуйте разницу». И убедитесь в том, что лучше существовать в рамках привычной, здоровой нормы, продиктованной его величеством здравым смыслом.

Именно по всему по этому высшее гражданское предназначение средств массовой информации и кино — «важнейших» инструментов воздействия на умы — на Западе и состоит в том, чтобы хорошей камерой на качественной пленке максимально крупным планом запечатлеть, а затем показать обществу то, что со всей очевидностью вызовет у него реакцию отторжения.

Это — там. Но здесь — совсем по-другому. И вовсе не потому, что умом не понять. Напротив, понять и объяснить очень даже можно, и это в какой-то мере проясняет ситуацию, но отнюдь ее не облегчает. А ситуация такова, что положительный генетический опыт исторического выбора блистательно отсутствует, и потому направление движения для большей части населения отнюдь не очевидно. Напротив, очень даже возможны варианты. Ни один, даже самый экстремистски настроенный и маргинально ориентированный политик не лишен шансов серьезно претендовать на общенациональное лидерство. Ибо сам воздух, которым мы дышим, напоен экстремизмом,

---

«Ястреб»

Автор сценария А.Карапетян. Режиссер П.Чухрай. Оператор Б.Саксонов. Звукооператор Ю.Егорова. Продюсер А.Шкодо. «Проджект Итра». 1993.

а маргиналы, те самые люди с обочины, в любой момент грозят затопить всю дорогу и перекрыть движение. В большой моде рецепты острых блюд. Политики пытаются перещеголять друг друга в радикальности предлагаемых решений, мало заботясь об их эффективности и просто выполнимости. Умеренные теряют очки, а разговор о политической ответственности вызывает зевоту. Общество не приобрело четких, связанных с кровным социальным интересом ориентиров, но успело потерять старые идеологические вешки и теперь бредет почти вслепую, судорожно цепляясь за выступающие из пугающей темноты полустертые знаки с обозначениями «Союз», «Держава», «Русский народ», напоминающие о том, чему учили в школе, и дающие хоть какие-то ощущения ориентации в новом, катастрофически изломанном для очень и очень многих пространстве. «Имеющий глаза — да увидит» — это не о нас. А тем, кто не видит, бесполезно показывать. Да и им самим это непонятно и непривычно. В информационном мире советские люди — а речь, назовем вещи своими именами, идет именно о них, то бишь о нас — не научились еще обходиться без поводырей. За исключением крошечной самостоятельно мыслящей части общества, а также тех, кто в политике устойчиво «болеет» по спортивному принципу «за» и «против» кого-либо — Гайдара, коммунистов, евреев, кавказцев, ларечников и т.д., — иначе говоря, за исключением тех групп населения, которые сознательно или эмоционально уже определились либо готовы это сделать без посторонней помощи, — граждане нашей страны требуют подсказки в виде черно-белого политического изображения и теряются при виде цветного. Они хотят знать, что хорошо, а что плохо. Поэтому они не любят Феллини и Тарковского, но предпочитают индийские и мексиканские фильмы, в которых не нужно ломать голову над тем, кто злой, а кто добрый. Это — синдром детского восприятия действительности, с той лишь разницей, что применительно к взрослым людям он не может вызывать умиления. Но и отмахнуться от него нельзя. Наше общество не готово к потреблению информации в классическом стиле, и как бы мы ни хотели работать в сдержанном — «смотрите и делайте выводы» — западном ключе, мы пока лишены такой возможности. Мы лишь сорвем аплодисменты кучки идейных и духовных единомышленников, но для них нечего и огород городить — мы и так понимаем друг друга с полувзгляда. А огромная социальная целина остается невспаханной, но лишь до тех пор, пока ее девственность не нарушит тот, кто хотел плевать на классические образцы.

Таким образом, мне вроде бы удалось подвести если не читателя, то по крайней мере самого себя к непопулярной и даже крамольной для любого западно ориентированного российского интеллигента мысли: в нашей стране зрителю надо не просто *показывать*, а показывать *определенным* образом, расставляя акценты где исподволь, а где и в лоб — изящные намеки, как правило, остаются непонятыми. Во всяком случае необходимой, а иногда даже чрезмерной прямолинейности стесняться не следует. Так, будучи по своим общим мировоззренческим установкам достаточно последовательным западником, на почве российского телевидения и кино я превращаюсь в славянофила. В процессе этой внутренней трансформации всякий раз испытываю определенные признаки раздвоения личности, а это, в свою очередь, накладывает несомненный отпечаток двойственности и на восприятие сделавшего в конце прошлого года сенсацию фильма «Ястреб».

Прежде всего — само название. Оно имеет двоякий смысл. Во-первых, «ястреб» — распространенный политический термин, обозначающий сторонника жестких, силовых,

возможно, военных действий. Во-вторых, и в данном случае это особенно существенно, заглавие уже есть полемика авторов фильма с персонажем, который как в своих многочисленных выступлениях, так и названием главного печатного органа ЛДПР внедряет в массовое сознание прямо противоположный в русской традиции орнитологический символ — образ сокола. «Сокол» — мужественный, великодушный, «свой». «Ястреб» — агрессивный, злой, «чужой». Название избрано точно, и надо отметить, что это не единственный успех создателей фильма.

Главная удача — сам Жириновский: идущий в почтительном окружении своих ближайших соратников и телохранителей, вперед смотрящий, энергично жестикулирующий, пьющий, поющий... Но особенно хорош Жириновский-оратор — призывающий, убеждающий, иронизирующий, клеймящий.

И обещающий, обещающий, обещающий. Синхроны подобраны не случайно. Очевидно, что была использована лишь малая толика наработанного материала, многое осталось за кадром. Точный авторский отбор рождает ощущение, что в кадр как будто бы само собой попадало лишь самое существенное и выразительное. Великолепен — так, что даже кажется инсценированным — эпизод дня рождения Жириновского. Замечательная концовка фильма: Жириновский снят со спины, затем он медленно разворачивается на камеру. Как пишут в таких случаях рецензенты: незаурядная операторская работа. Мгновенно возникает ассоциация с хищной птицей, и это еще раз возвращает к названию картины, закольцовывая тему. Верна и общая тональность фильма; сдержанная, спокойная, она — как смысловой контраст параноической энергетике главного героя.

Словом, сомнений в мастерстве и таланте авторов не возникает. Как, впрочем, и в искренности и нравственной определенности позиции. У подготовленного человека герой фильма вызывает физиологическое неприятие. Но, как выяснилось, — это лишь один из возможных уровней восприятия. 12 декабря 1993 года обнаружился и другой...

Для кого был сделан фильм и какую задачу ставили перед собой авторы? Вопросы взаимосвязанные. Если для либеральной интеллигенции, то ее незачем пугать фашизмом — она и так боится. Тех же, кто не боится, напугать, по-видимому, не удалось. Ибо ужас перед нацизмом, как оказалось, отнюдь не в крови у народа. Воевавшее поколение постепенно уходит из жизни и уже не составляет более или менее влиятельной части населения. Но даже не это главное. Долгие годы слово «фашист» воспринималось просто как синоним слова «немец» и ассоциировалось исключительно с Великой Отечественной войной, а вне этого исторического контекста и особенно применительно к собственным согражданам просто не имело смысла. К тому же следует отдать себе отчет в том, что имперско-шовинистические идеи еще до войны находили сочувственное внимание в Советском Союзе, причем отнюдь не только на государственном уровне. Для нашей страны традиционна и романтика милитаризма, который всегда выдавался за патриотизм и до сих пор ассоциируется с мужеством и любовью к Родине. Много писалось в последние годы о родстве двух режимов, но ведь режимы-близнецы неизбежно сходным образом формировали сознание своих народов. Фашизм сегодня для среднего российского обывателя — скорее ругательное слово, нежели понятие, обозначающее определенную систему взглядов. Поэтому и неприятие фашизма имеет абстрактный, чисто умозрительный характер, примерно как антисемитизм в сибирской деревне, где не любят евреев, хотя видели их не чаще, чем жирафов. Зато вполне конкретные идейные установки ультраправого экстремизма легко

вписываются в своеобразный менталитет советского человека.

В данном случае ко всему прочему срабатывает еще и эффект неожиданного, красочного впечатления. Так чинной барышне из хорошей семьи, которую не выпускали за порог и знакомили исключительно с благовоспитанными мальчиками, вдруг неотразимо нравится дворовый хулиган. Жириновский в фильме экстравагантен и резок, а, как известно, далеко не так важен заряд полученного впечатления — положительный или отрицательный, — как сама сила этого заряда.

Русская интеллигенция во все времена склонна несколько переоценивать свои силы и возможности. Так, на протяжении долгих послесталинских десятилетий она всерьез полагала, что обводит режим вокруг пальца, имитируя лояльность и соблюдая формальные правила игры. На самом деле власть легко обманывала интеллигенцию. Власть знала, чего хотела, и пребывала при своем пиковом интересе, а интеллигенция — при фиге в кармане и чувстве интеллектуального превосходства.

Точно так же, если иметь в виду прагматические соображения, Жириновский переиграл авторов фильма «Ястреб». Он знал, для чего позволяет им ходить за собой с камерой, и получил желаемый результат — рекламу. Создатели фильма утолили творческую жажду и протянули для рукопожатия руку своим единомышленникам. Я один из тех, кто жмет эту руку, но предпочел бы, чтобы фильму «Ястреб» отказали в телеэфире накануне выборов.

Все вышесказанное отнюдь не следует воспринимать как попытку высказать претензии к авторам картины. Просто его не надо было показывать в столь острое время столь широкой аудитории. «Виновен не жираф, а тот, кто крикнул из ветвей».

Естественно желание создателей увидеть свое творение на экране, естественна и их неадекватная оценка аудитории: они не социопсихологи. Но ошибка профессионалов, настоявших на включении фильма в эфирную сетку, непростительна.

Вопрос о том, как же освещать многогранную деятельность Жириновского, остается пока открытым. Когда Михаил Ромм работал над «Обыкновенным фашизмом», он был вооружен неоспоримыми доказательствами злодеяний Гитлера. Жириновский пока еще не получил, слава Богу, исторического шанса проявить себя. Это, однако, лишает возможности придать необходимую наглядность самым обоснованным словесным и визуальным доводам против него, обрекает их на голословность, а следовательно, чревато обратным эффектом в глазах значительной массы населения. В подобной коварной ситуации всем, кто не хочет создавать рекламу человеку, опасному для общества, следует соблюдать предельную осмотрительность. Инструкция многоопытной службы Би-Би-Си рекомендует своим сотрудникам, если речь идет о деятеле экстремистских взглядов, обходиться пересказом его позиции, а не давать его голос в эфир: результат может оказаться неожиданным. Это — в Англии. А в России, возможно, за неимением лучшего, было бы целесообразно вообще поменьше внимания обращать на подобную личность. В соответствии с разумным правилом врачей: «Не навреди».

Павел Чухрай:

«Для цирка это слишком тонко»

Интервью ведет Андрей Титов

Андрей Титов. В свое время мне приходилось общаться с г-ном Жириновским (см. «Искусство кино», № 7 за 1991 год), и я, может быть, повторю расхожее мнение, сказав, что чувствовал себя тогда, как на неком абсурдном цирковом представлении.

Павел Чухрай. Когда в феврале 1993 года мы начинали снимать фильм, люди поднимали брови и говорили: «А зачем о Жириновском? Это несерьезно. Жириновский клоун, никакого будущего у него нет. Он вообще не политик». Для себя я решил, что если мне удастся их переубедить, моя задача будет выполнена. Для меня было очевидным и то, что огромное число людей, голосовавших за Жириновского в 1991 году, совершенно не задумывались об экстремизме его тезисов и высказываний. Или не придавали им значения.

Что же такое Жириновский в моем представлении? Мне и раньше казалось, а после многочисленных съемок в офисе его партии, знакомства с его ближайшими помощниками мое мнение только укрепилось: это человек, несомненно, подставной, сделанный КГБ в период, когда мы только подходили к многопартийной системе и надо было скомпрометировать либерализм, демократию. Нашей идеологии не привыкать к подменам, поэтому партия фашистского толка была названа либерально-демократической.

Мировоззрение у Жириновского имперское, как у большинства сотрудников соответствующего ведомства. Все его высказывания по поводу геополитики не новы. В той или иной степени они перекликаются с самыми ортодоксальными военными доктринами, которые не всегда высказывались публично, но существовали, скажем, в Генштабе, ЦК или КГБ и проникали в общественное мнение. Ничего нового Жириновский не изобрел. Меня самого, конечно, его фигура меньше насторожила бы год назад, если бы я не видел, что восхождение лидера ЛДПР идет по лекалам Адольфа Гитлера. Жириновский никогда не скрывал своих фашистских симпатий и даже сам проводил параллели, сравнивая себя с Гитлером, пока ему это было выгодно. Любой человек, который интересовался тем, что происходило в Германии, знает, что именно так, с хохм, клоунады, неубедительных высказываний, иногда провалов, все и начиналось. Жириновский хорошо знает историю прихода фашистов к власти. Он знает высказывания Гитлера о том, какими качествами должен обладать оратор. Библиография в этой области достаточно обширна. Давно известно, что ни одна умная мысль, высказанная «наукообразно», неэмоционально, не действует на большую аудиторию, что в толпе способы убеждения совершенно иные, нежели на ученом совете. Известно, и Гитлер это говорил, и Фрейд об этом писал, что если вы хотите повлиять на толпу, ваши доводы должны быть примитивными, доходчивыми и заразительными. Жириновский все это хорошо усвоил. В отличие от демократических лидеров, которые перед выборами не удосужились даже поинтересоваться, как завладеть вниманием слушателей. Жириновский как настоящий популист всегда строит речь в зависимости от аудитории, от того, что от него хотят услышать. Если он говорит перед учителями, он скажет что-нибудь приятное для учителей. Всех обнадежит. Бездетным матерям пообещает ребенка, военным — большие зарплаты, квартиры... Это очень действенный способ продвижения к власти.

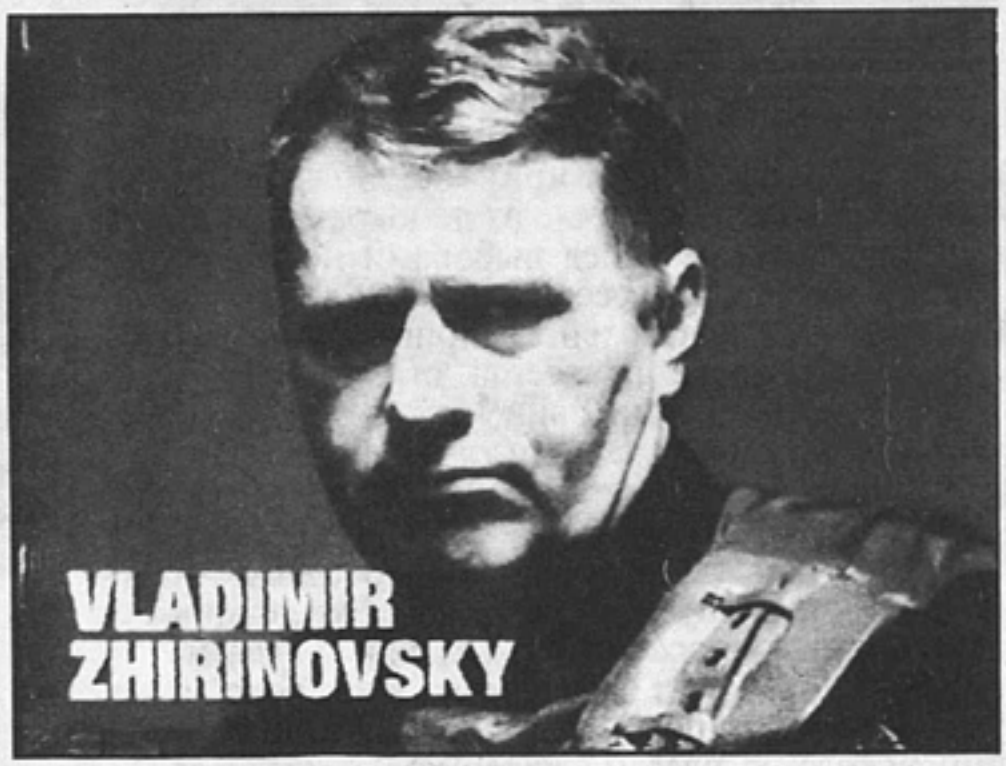
А.Титов. Может быть, тут еще дело в упорном и откровенном стремлении Жириновского к власти, явленном с детской непосредственностью и нездешней силой?

П.Чухрай. Политик всегда стремится к власти. Другое дело, до какого предела человек готов идти, преступая общепринятые нормы морали, до какой степени он готов мараться, будет ли ему стыдно перед людьми, перед которыми он пытается выглядеть прилично. Допустим, для Гайдара важно, что про него скажут люди, мнение которых он ценит, он не может пользоваться популистскими методами. Я вижу, как ему неловко, когда его к таким методам подталкивают. Ему — стыдно, его воспитание и взгляды ему «мешают». Честному человеку всегда трудней, чем шулеру. У шулера всегда больше возможностей. Но каждый выбирает свое.

А.Титов. Некоторые зрители восприняли ваш фильм как агитацию «за», а не «против» Жириновского.

П.Чухрай. Возможно. Но были и другие отзывы. После показа фильма по телевидению мне многие звонили и говорили хорошие

слова. Говорили даже: «Я вообще не собирался идти на выборы, но, посмотрев фильм, понял, как все это страшно. И теперь пойду». Правда, от нескольких знакомых я услышал и опасения, что картину могут «не так понять». И в средствах массовой информации промелькнули суждения, что эта картина сыграла роль агитации за Жириновского. Я, правда, не слышал, чтобы кто-нибудь проводил социологические исследования или опросы по этому поводу. Могу сказать только одно — если в фильме человек сам заявляет, что он «пойдет по стопам Гитлера», если он призывает завоевать Турцию и дойти до Индийского океана, если он черносотенец, а люди, услышав все это, посмотрев все это, говорят: «Он нам нравится», — то что я могу сделать? Это феномен массового сознания. А я не собирался делать агитку. Мне важно было показать явление как оно есть.



И еще: фильм куплен многими странами, после его демонстрации были очень хорошие отзывы, и ни в прессе, ни у кого, с кем мне приходилось общаться, не возникло ощущения, что это картина «за» Жириновского.

А.Титов. В вашем фильме звучит странное для меня суждение, что на самом деле Жириновский — умный человек и в бытовом общении совершенно нормален, даже рассудителен и мудр.

П.Чухрай. Это говорит отставной генерал КГБ Калугин. Впрочем, и действительно — в обычном общении Жириновский производит впечатление человека неглупого. В каком смысле? Мы за долгие десятилетия привыкли, что нашей политикой заведуют люди с одной извилиной в мозгу, неправильно говорящие по-русски, от природы, может быть, и неглупые, но дремучие. Сейчас это менее заметно, но на общем политическом фоне Жириновский, безусловно, выделяется.

А.Титов. У вас в фильме есть несколько интервью с членами партии Жириновского. Насколько в данном случае применима поговорка, что короля играет его свита?

П.Чухрай. Сейчас ситуация, наверное, изменилась, но в прошлом году, когда мы снимали, у меня было впечатление, что ЛДПР — партия одного человека. Окружение было специфично. Как я убедился, в основном это были служащие КГБ. Или бывшие, как они говорят, или действительные.

А.Титов. Грань между «бывшими» и «действительными» у нас трудноуловима.

П.Чухрай. Разорвать связь с этой системой, думаю, довольно сложно. Только двое из тех, кто давал мне интервью, не сказали, что они как-то связаны с КГБ; по их словам — один из милиции, а другой из «охраны». Что такое «охрана», я не понял. Все остальные сказали, что они из КГБ. Помощник Жириновского первый раз давал интервью в штатском, а во второй раз надел свою форму, ордена и медали и очень гордился, что он бывший сотрудник Генштаба, был военным атташе. Ну что такое военный атташе в Афганистане, Африке или арабских странах? Понятно, что это тоже разведка. Представителей других служб и профессий я в ЛДПР не видел. Правда, сидели там скучные номенклатурные работники, у которых на лице было написано, что они всю жизнь перекладывали бумажки в каком-нибудь особом отделе ЦК комсомола или в министерстве. И вот они тихо сидели теперь уже в ЛДПР и в таком же полусонном состоянии будто «пересиживали», пережидали. А «шебаршили» тогда там только вот эти молодые ребята — охрана, которую они громко назвали «молодежной организацией». Конечно, сейчас, наверное, ЛДПР приобретает своих сторонников понастоящему. А раньше у меня было ощущение фиктивной партии.

А.Титов. Такое впечатление сохраняется и сейчас. В Госдуме заметен только Жириновский. Все остальные депутаты от ЛДПР тихо сидят и молчат.

П.Чухрай. По моим наблюдениям, в его партии вообще никто ничего из себя не представлял. Он привлекал в свое время Эдуарда Лимонова и давал ему министерский пост в своем теневом кабинете. Лимонов выжал из ЛДПР все рекламные возможности и отправился строить из себя левака в другие страны, даже в Югославию, кажется. С Жириновским оставались постоянно только люди из «системы», которые чувствуют родство душ, некое кагэбэшное братство.

А.Титов. Как вам удалось достать фотографии Жириновского? Многие из них достаточно красноречивы, особенно юношеские и детские.

П.Чухрай. Я пользовался только теми материалами, которые мне дал сам Жириновский.

В начале фильма есть его фото из какого-то западного журнала с вынесенной на обложку фразой: «Я всемогущий тиран, я буду идти по стопам Гитлера». Фотография висела в штаб-квартире ЛДПР. Жириновскому она, кажется, очень нравилась — уж очень у него там героический вид: сдвинутые брови, решительность, бронежилет... С остальными фотографиями произошел казус. Жириновский пообещал мне оставить пакет с фотографиями, которыми я могу пользоваться. И его подчиненные пакет мне передали (я был даже удивлен таким интересным материалом). Как потом выяснилось, подчиненные перепутали. Из пакета, который Жириновский собирался мне дать, он вынул то, что считал ненужным, и именно это «ненужное» помощники — видимо, случайно — отдали мне. Это обнаружилось сразу после съемки. Фотографии мы снимали прямо в офисе Жириновского. Когда он заметил ошибку, то очень расстроился, но было уже поздно. Так что все фото получены «легально».

А.Титов. Будут ли когда-нибудь, на ваш взгляд, прояснены «темные места» биографии Жириновского?

П.Чухрай. Никто, по-моему, этим серьезно пока не занимался. Австралийские телевизионщики, которые покажут у себя и нашу картину, сейчас собираются ехать в Казахстан, искать людей, которые знали «героя» раньше, — раскапывать, так сказать, его предысторию. Я знал, что Вадим Абдрашитов жил с ним в детстве в одном дворе, в Казахстане. Жириновский это мне подтвердил. Я знаю людей, которые учились с ним в институте. Уже после фильма я общался с юристами, которые рассказывали мне, что Жириновский некоторое время работал адвокатом и у него была какая-то неприглядная конфликтная история, после которой его должны были выгнать с работы чуть ли не с уголовным делом, но — позвонили из КГБ и порекомендовали отпустить его «по собственному желанию». Но все это на уровне разговоров, слухов. Если бы кто-то занялся серьезным расследованием, многое можно было бы обнаружить. Но дело в том — и наблюдая процесс выборов, я в этом окончательно убедился, — что подобные вещи, компрометирующие любого приличного человека, Жириновского могут скомпрометировать лишь в глазах тех, кто не разделяет его политические взгляды, кто чувствует в нем авантюриста, способного толкнуть страну к крови. А для остальных — голосовавших за него — это в очередной раз добавит ему популярности. Это нормально. Ненормально только, что людей, поддерживающих его, в нашей стране так много.

А.Титов. Мне всегда казалось, что неразбериха, царящая в голове Жириновского, совершенно очевидна, настолько часто он противоречит сам себе. Что же за странное это доверие огромной части населения к человеку «со скошенными к носу, от постоянного вранья, глазами»?

П.Чухрай. Авторитет Жириновского и доверие к его высказываниям, боюсь, будут еще даже возрастать — по мере ухудшения жизни. Людям раздают невыполнимые, но приятные обещания и предлагают простые решения и за это получают расположение и доверие простого народа, который не вдается в тонкости политики и экономики, а хочет просто «нормально жить». Успех предвыборной кампании Жириновского говорит только об одном — никто из голосовавших за него не пытается найти хоть какую-то логику в его речах, в каждой из которых он сам себе противоречит через слово. Вера — великая вещь. Ее чем больше топчут, тем она сильнее. А народ уже в том состоянии, когда осталось только верить — надеяться уже не на что. Плюс «замечательный» комплекс неполноценности, выработанный в последние годы, — мы были великой нацией, а теперь нам говорят, что мы ни на что не способные дураки. А тут появляется человек и говорит: «Нет, ты не дурак. Тебя просто делают дураком». Очень важно, чтобы людям это сказали. Но говорить об этом должен не фальшивомонетчик, а тот, кто имеет понятие о чести и совести и знает, как вывести народ из теперешнего состояния. Сейчас этого не знает никто. Поэтому побеждает тот, кто первый произнесет эти слова. Как, например, Жириновский, который при этом, по-моему, не верит ни в одно собственное слово.

А.Титов. Как вам кажется, существует ли возможность, что та самая организация, которая породила Жириновского — я имею в виду КГБ, — его и остановит? Скажем, когда он выйдет за какие-то определенные рамки?

П.Чухрай. Нет, думаю, это нереально. Совершенно нереально. Напомню, что генерал Калугин говорит в фильме, что этого человека породил КГБ[1]. Калугин знает это из первых рук. Когда Калугин давал мне интервью (в апреле-мае прошлого года), он сказал, что теперь, по его мнению, прямых связей Жириновского с руководством КГБ нет: руководство сменилось, и Жириновский живет уже «своей жизнью». Сегодня я бы не удивился, если бы мне сказали, что он опять в каких-то серьезных контактах с этой организацией. Он стал заметным лидером и наверняка есть попытки как-то на него

[1] В марте 1994 года в прессе прошла информация, что Жириновский подал иск в суд за клевету на генерала Калугина, министра иностранных дел Козырева и мэра Санкт-Петербурга Собчака, обвинявших его в связях с КГБ и сравнивавших его с Гитлером.

повлиять. Но разбираться в этом вопросе нужно не с моей осведомленностью.

У меня очень пессимистичный прогноз на ближайшее будущее. Мне кажется, на сегодняшний день в политическом вакууме вполне возможно, что именно он станет президентом в 1996 году. У него нет серьезных конкурентов, которые могли бы завоевать симпатии широких кругов населения. Политическая реклама — непростая наука. В США годами работают над имиджем политика, целая свита советников по имиджу вычисляет тип прически и ширину улыбки, которые позволят кандидату на пост президента заручиться поддержкой населения того или иного штата. Политики регулярно выступают на публике и по телевидению — их должны запомнить. Практически ни один из лидеров, которые баллотировались в Думу от демократических партий, кажется, об этом не заботился. Да и другие делали это неумело, непрофессионально. Все, кроме Жириновского. Он, по моим личным наблюдениям, обладает актерскими данными очень высокого уровня, гораздо более высокого, чем Горбачев. С этими данными у него все в порядке. Я уж не говорю о его необыкновенной напористости. И он всегда делает вид, что верит в то, что говорит. Хотя когда с ним общаешься не в толпе, не на митинге, а в обычной обстановке, его взгляд часто ускользает и заметно, что он как бы сам себя убеждает, уговаривает, как настоящий актер, и начинает верить в то, во что на самом деле не верит. Кроме всего прочего на протяжении нескольких лет он планомерно работает с аудиторией самой различной социальной, профессиональной принадлежности, политической ориентации — тут у него огромный опыт, который не приобретешь за два дня. А для политика это очень важно. Если даже сейчас появится новый человек, лидер, которого поддержит вся демократическая общественность, все равно у него уже почти нет времени. Чтобы научиться, чтобы овладеть ситуацией. Чтобы его хотя бы узнали, чтобы о нем хотя бы заспорили, я уж не говорю о симпатии и доверии к нему. У Жириновского большие шансы. Остановить его может только чудо. Или случайность.

А.Титов. Многое ли осталось за рамками вашей картины?

П.Чухрай. У нас была задача уложиться в метраж мирового стандарта — 52 минуты экранного времени. Было жаль, но многое пришлось выбросить. Были очень интересные люди. С мужичком, который распространял газеты ЛДПР, мы проездили целый день в электричках и записали много интервью — и с ним, и с людьми, которых встречали. Много разговоривали с молодыми охранниками Жириновского. Они рассказывали, например, как относятся к американскому кино, к средствам массовой информации. Вот этот Василий Ахимов, который в фильме говорит о фашизме, говорил, что когда они придут к власти, журналисты, которые сейчас говорят о них плохо, работать не будут: партия позаботится о том, чтобы они были сурово наказаны. Полковнику, помощнику Жириновского, который мне долго рассказывал о патриотизме, о том, как он старается воспитать партийную молодежь в «славных» традициях военного поколения, я задал вопрос: «Как получилось, что в вашей организации я вижу людей в немецкой военной форме? Вы так много говорите о патриотизме, о том, что у нас в стране забыты идеалы Великой Отечественной войны. Почему же?..» Он сначала смутился, не нашелся, а потом начал лепетать что-то, дескать, в партии очень мало денег, а тут по дешевке подвернулась военная форма, вот и купили... У меня остались все эти материалы. Очень многое было снято на дне рождения Жириновского — «яркое» зрелище, из которого можно было бы сделать отдельный фильм. Или его выход на Арбат... Тоже выразительный материал. Такая смесь Хлестакова и Городничего в одном лице: «Мы не будем никого арестовывать, мы только наведем порядок»,— говорил он. Он был в своей стихии. На публике у него глаза, как у охотника, горят; а еще сзади идут ребята в форме, в портупеях... Он чувствует себя героем, как мальчишка, защищенный сильной шпаной. Сразу видно, как не хватало ему этого ощущения в детстве — так вот пройтись по улице, лузгая семечки, чтоб тебя все боялись.

А.Титов. Политическая смерть американского политика может наступить после публикации воспоминаний его любовницы. В нашей политике совершаются гораздо более серьезные «проступки» — но что-то не слышно о громких скандальных отставках.

П.Чухрай. Мы каждый день слышим: этого обвинили в коррупции, того — в нарушении закона... Но никаких выводов и никаких результатов. Есть статья, предусматривающая уголовную ответственность за разжигание национальной вражды, пропаганду фашизма, но ни один фашист по ней пока «не проходил». Баркашов ведь привлекался за «незаконное ношение оружия и организацию массовых беспорядков», а не за фашизм. Поэтому, конечно, вы правы, совершенно бессмысленно говорить в прессе о моральных нюансах в жизни какого-то политика, когда в стране открыто воруют, призывают к насилию, и совершенно безнаказанно. На таком фоне всякие тонкости не действуют. Как говорится в одном анекдоте: «Для цирка это слишком тонко».

Интервью записано в феврале 1994 года.

Алексей Биргер

По ту сторону волков

Вот и кладбище. Промерзлое, стылое — крепкий мороз начал к вечеру забирать. Меня даже сквозь теплую шинель пронизывало. Слегка поеживаясь, я добрался до той могилы, возле которой исчезли следы оборотня.

Теперь — поднять плиту. Но до чего же она тяжела! Нет, только пальцы скользят, чуть ногтей не обламываю. Мне одному не справиться. Я растерянно огляделся вокруг. И заметил чью-то тень, скорчившуюся поодаль, за одним из покосившихся памятников.

— Эй ты, кто там? — я на всякий случай нашарил рукоять «вальтера». — Выходи!

Из-за памятника поднялся в полный рост волчий человек — наш немецкий Маугли. Вид у него был робкий и настороженный.

— А что? — проговорил я. — Ты жизнь свою прожил в дикости, с волками, и силу, наверно, накопил, какая обычному человеку и не снилась. Иди сюда.

Он непонимающе на меня взглянул. Я как можно ласковей поманил его пальцем.

— Комме, комме... — сказал я, вылавливая в памяти какие-то искаженные крохи немецкого.

Он понял и подошел.

— Подними плиту, — сказал я.

Он только глазами на меня хлопал.

Я наклонился и жестами показал ему, что надо сделать. Он понял. И отворотил плиту на удивление легко — словно газетку поднял.

Так я и думал! Вот оно, под плитой... Но что это? Оно живое и шевелится. Господи, два новорожденных младенца — серых, синюшных, непонятно, в чем жизнь теплится. Да они замерзнут на таком холоде. Я хотел снять шинель, укрыть их — но жалко стало, уж больно шинель хороша — новая, ладная, долго еще второй такой не будет. Я стоял, растерянно глядел на младенцев — и не мог себя преодолеть, не мог пожертвовать своей шинелью. И тут, к счастью, мой взгляд упал на юродивого.

— Снимай свои лохматые обноски! — сказал я. — Тебе они все равно ни к чему, и гроша ломаного не стоят, а детей спасут, — и, не дожидаясь, пока он меня поймет, содрал с него лохмотья и укрыл младенцев.

— Вот так-то лучше, — сказал я.

— А, вот ты где, — раздался голос врача. — Опять удрал разгуливать?

Это он обращался к юродивому. Тот при виде врача явно обрадовался. Врач быстро заговорил с ним по-немецки, и волчий человек тоже в ответ что-то залопотал.

— Как вы съездили? — спросил я. — Есть результаты?

— Есть, — ответил врач. — Все расскажу по порядку. — Он подошел к могиле и внимательно в нее поглядел. — Только зря моего подопечного раздели, — сказал он. — Во-первых, им не может быть холодно, потому что лежат они на теплом навозе, который греет лучше любой печки. Видите, прямо дымится? Во-вторых, они не могут замерзнуть, потому что для тепла им вполне достаточно собственной шерсти.

— Какой шерсти? — удивился я. — У младенцев?

— Смотря какой младенец, — ответил врач. — У волчат всегда шерсть, как же иначе.

Я опять взглянул в могилу. И точно — не два человечьих детеныша, а два волчонка в ней лежат и тычутся друг в друга носами. То-то с самого начала они показались мне какими-то серыми — вот только в сумерках, да от внезапности, да с перепугу я, видно, и обознался...

Встрепенувшись, я проснулся. Одурелый после увиденного сна, не сразу сообразил, что дежурный стоит в дверях, осторожно покашливая и постукивая согнутым пальцем по косяку.

— Что? — спросил я. — Три часа прошло?

— Не совсем. Нескольких минуток вам не хватило. Просто вас к телефону, из центра. Из НКВД.

На ходу приходя в себя, я поспешил к телефону.

— Алло, это ты, участковый? — послышался довольный голос оперуполномоченного. — Ну, могу тебя поздравить. Ответственные высокие товарищи рассмотрели твои предложения

Окончание. Начало см. «Искусство кино», 1994, № 4.

и нашли их весьма разумными. Мы составили список из семи человек, подходящих под твои характеристики.

— Вы продиктуете мне список со всеми данными? — спросил я.

— Зачем? Мы прямо сегодня всех семерых и возьмем, — булькнул он в трубку.

— Думаете, кто-нибудь да сознается? — спросил я, не очень еще вникая в смысл нашего разговора.

— У нас все сознаются, — весело ответил опер. — И незачем разбираться, чье признание будет самым правдивым. Все свое получат. И район чище будет. Новых людей поставим. Ваш местный секретарь партии тоже в этот список включен — согласно личному твоему пожеланию, — он опять булькнул, очень довольный своей шуткой. — Да и врача подметем.

— Погодите! Его-то за что? Ведь ясно, что он не оборотень!

— Ну, во-первых, не очень это и ясно. Твои доводы в пользу его невиновности слабее прочих твоих заключений. Тут ты натяжечки допустил, в отличие от остального. А, во-вторых, мы тут его дело как следует подняли...

— И?

— И оказывается, отец-то у него был преподавателем в привилегированной гимназии, где самая что ни на есть белая косточка училась. И преподавал он не какую-нибудь математику или русский. А богословие. А потом, и сам он штучка хорошая. Говорил он тебе, что иностранные языки знает?

— Сказал, что чуть-чуть знает немецкий.

— Как же, чуть-чуть! Он знает отлично немецкий и английский и — еще хуже — французский. Где их выучил, не указывается. Думаю, набрался он всего этого у тех самых врагов народа, которых мы еще в тридцать четвертом разоблачили. Чувствуешь, какие связи налаживаются? И зачем, скажи, ему — образованному человеку, хорошему специалисту — сбегать в глухое захолустье — в такой район, как наш, где находятся склады правительственного назначения? Улавливаешь?

— Улавливаю, — моя мысль вдруг заработала необыкновенно четко. — Вот что, мне все равно надо его навестить, узнать о результатах поездки в Москву. Так я прямо сейчас к нему выйду и просижу у него до вашего прибытия, чтоб он чего-нибудь выкинуть не сумел. Прислежу за ним.

— Молодец, — одобрил оперуполномоченный. — Верно понимаешь свой долг. Действуй!

И он повесил трубку.

Я постоял у телефона, прикидывая расклад по времени. Сигнал о затевавшемся самосуде над инвалидом я получил немного раньше десяти. Врач простился со мной и отбыл в Москву приблизительно в половине двенадцатого, немного позже. Сейчас около семи. В общем, пять часов выходит. Пяти часов ему, пожалуй, должно было хватить на все дела. Значит, он вот-вот будет, если уже не вернулся. Домой он сразу пойдет или сперва ко мне заглянет? Может, сперва ко мне заглянет, а может, забежит домой на пять минут перекусить. В любом случае он скоро будет здесь, и имеет ли смысл идти мне к нему самому? Арестовывать его придут не раньше девяти, а может, и в одиннадцать-двенадцать. Во-первых, с арестами только попоздней выезжают, как правило. Во-вторых, с него не начнут, зная, что он мог еще и из Москвы не вернуться и что я за ним приглядываю. Начнут с других. За ним могут и в три-четыре ночи пожаловать! А мне, значит, торчи у него все это время? Ничего не поделаешь...

Выходит, в любом случае несколько часов есть? А мне-то не больше часа и надо. Рискнем!

Сон, только что мне приснившийся, никак от меня не отлипал, словно пиявкой к мозгам присосался. Больше всего подавляло меня то, что он как бы высвободил нечто, смутно бродившее в моих мыслях, неуловимо важное и не желавшее становиться в стройный ряд со всем другим.

Словно дымный шлейф волочился вслед за моими мыслями.

Я тряхнул головой, закрыл глаза. А как открыл — врач передо мной стоял. Явно был прямо с дороги. Я даже не удивился.

— Нашли все, что надо? — спросил я.

— Нашел. Давайте присядем, я вам расскажу.

— Погодите немного, — я сходил за шинелью, взял врача под локоток, и мы вместе вышли из домика. — Я врача домой провожу, — сказал я дежурному. — Может, и задержусь у него. Не знаю, насколько. Если что-нибудь важное — я там.

Но едва мы свернули за угол, я повел его не к его дому, а к железнодорожным путям, держа путь на кладбище.

— Куда вы меня ведете? — удивился он. — И почему вы такой мрачный?

— Времени у нас мало, — проговорил я. — И сон мне дурной приснился... Вот вы небось изучали, что такое сны с научной точки зрения?

— Немножко. Это не моя специальность, — удивился он. — Если вкратце, сны — это искаженное отображение нашей реальной жизни. Наших мыслей, желаний... Сны всякие бывают. Не помню, кто сказал, что у талантливых людей и сны талантливые.

— То есть?

— А почему вас это так интересует?

— Так... Из любопытства. Но вполне обоснованного.

— Ну, что ж... Талантливые люди часто видели во сне решение долго мучившей их проблемы. Ну, понимаете, их поиск продолжался и во сне, где они оставались со своей проблемой один на один, без всего отвлекающего, и все внезапно вставало на свои места. Есть несколько гениальных стихотворений, которые их творцы увидели во сне. Сну мы обязаны и некоторыми замечательными научными открытиями. Например, Менделеев свою периодическую таблицу увидел во сне. До этого он долго размышлял над периодичностью химических элементов, пробовал подойти к ней и так и эдак, но все время возникала какая-нибудь закавыка. А когда он уснул, все им наработанное и накопленное как бы само собой сложилось в правильный ответ. Он вскочил и записал свою таблицу.

— Вот это мне и хотелось знать, — сказал я. — Может, в этом все и дело. А теперь рассказывайте, что вы в Москве нашли.

— Все подтвердилось. Блаженный, обитающий в больничном сарайчике, — действительно один из Маугли, пойманный в Западной Африке и доставленный в Берлин в тысяча девятьсот двадцать восьмом году. Сначала его пытались приучить к человеческому обществу, но все попытки провалились, хотя он и начал понимать человеческую речь и выучил несколько самых простых и обиходных немецких слов. Во время войны о нем, конечно, ничего не слышали — последние сведения относятся к сороковому году. После войны наши специалисты, занимающиеся проблемами мозга и человеческой психики, послали разок запрос в Берлин, узнать, что с ним сталось. Ответ долго не приходил, потом пришел: нигде его найти не могут; видно, пропал при взятии Берлина — скорей всего погиб.

— Что-нибудь еще?

— Да, меня вот о чем предупредили: его реакции могут очень напоминать волчьи. В необычной, пугающей обстановке он может сперва растеряться и присмиреть, но не исключена и яростная агрессия — как реакция самозащиты. Вспышки такой агрессии могут случаться редко, но любая мелочь, которой мы и внимания не придаем, способна их спровоцировать. И тогда его нельзя судить по людским законам — надо понимать, что он действует как обороняющийся зверь. Вспышка агрессии может последовать и после периода адаптации, когда чужое окружение уже не настолько его подавляет, чтобы страх совсем его оцепенил. С другой стороны, после стольких лет общения с людьми он должен быть совсем ручным. Но шок, пережитый им из-за войны, несравним с шоком, который испытываем мы, люди. Мы знаем, что происходит, а он — нет. Для него выстрелы, взрывы, горящие здания — все равно что земля и небо, которые вдруг разверзлись по непонятной причине. В нем — особая смесь психики высшего примата и волчьей психики, и эта психика может быть ущемлена и выворочена теперь самым неожиданным образом. Очень вероятно, что он после пережитого шока до конца дней своих останется очень тихим и робким. Но очень вероятно и то, что смирение и робость вдруг взорвутся в нем, и детонатором может стать что угодно, понимаете? Ну, словом, по-людски говоря, он является психопатом, готовым сорваться в любой момент. Не исключено, что сама привычка к человеческому обществу может тут сыграть отрицательную роль.

— Как это?

— Вы ведь знаете, что после войны появились стаи бездомных собак, верно? И что они опасней волков, потому что легче и охотней нападают на людей? Дело в том, что эти одичавшие собаки росли рядом с человеком, и у них нет того страха перед человеком, который есть у каждого дикого зверя. Волк нападет на человека только в крайнем пределе голода или будучи окончательно загнанным в угол. Вплоть до этого он будет изо всех сил избегать встречи с нами. Так будет осторожен, что вы в двух шагах от него пройдете и не заметите. Собаки же, напротив, кидаются на людей почем зря. Так вот, наш Маугли — в некотором смысле одичавшая собака.

— И вы думаете в связи с этим, что?..

— Не знаю, что и думать. Как он может быть оборотнем, если все эти месяцы он сидел, словно пришибленный, в своем сарайчике, дальше двух шагов за ограду больничного двора вообще не выходил? Но, с другой стороны, ночью я сплю, и... И этот волчий вой — разве он не должен был его будоражить, звать к себе? Вы видели его прошлой ночью. Он явно искал волка. Опять-таки вполне возможно, он вышел в первый раз. Но тогда это означает, что его шок начинает проходить — или, скорее, его поступки под воздействием шока

начинают приобретать другое направление... Какое? Вот что меня тревожит. Не прошлое, а будущее, так сказать.

— Понимаю... — проворчал я. — Ну, вот мы и пришли.

Мы были уже у кладбища. Я подвел врача к уже известной могиле.

— Помогите мне отворотить плиту, — сказал я.

Плиту мы совместными усилиями отворотили на удивление легко. На этот раз я запасся фонариком, и мы могли разглядеть все в подробностях.

— Аккуратно земля вынута. И довольно давно уже, — сказал я. — Вполне может быть, что это один из тайников непутевого сторожа — брата нашего Коли-инвалида.

— Откуда вы знали, что волк будет здесь? — воскликнул врач.

— Так, догадка забрезжила. Как раз во сне. Ну, что скажете?

— Скажу, что это не волк, а волчиха, — ответил врач, взяв у меня фонарик и опустившись на колени у могилы. — И волчиха, совсем недавно родившая. Все, как положено. И смех, и грех...

— Когда? Когда она родила?

— Я не специалист. Но помощь при извлечении щенков мне здесь раза два оказывать доводилось. И сук наблюдать. Так бы я сказал... — он ощупывал окоченелый труп волчицы в поисках каких-то своих примет и признаков. — Я бы сказал, родила она не больше двух дней назад. Но я могу очень крупно ошибаться... Погодите, тут еще что-то есть! — он вытащил плоский сверток, обмотанный в прорезиненную ткань, и протянул мне. Я развернул материю и увидел внутри сторожевую книгу.

— Вот, кажется, все и становится на свои места, — заметил я. — Теперь я хоть знаю, что спешить мне некуда... — пусть этот тип шарит по всем комнатам барской усадьбы. Я убрал журнальчик себе под рубашку, засунув под пояс.

— Закрываем могилу, — сказал я. — Все ясно.

Мы водрузили плиту на место.

— Как же вы догадались, что подстреленная вами волчица в могиле? — спросил врач.

— Не знаю. Я понимал, что дохлого волка тот тип далеко не утащит, схоронит где-нибудь поблизости. Вот чего не могу понять, почему во сне мне волчата привиделись... Какая зацепка сработать могла? Да, точно! Я ломал голову, почему владельцу волка так необходимо было спрятать его от всех. Спрятать или спасти, выходит — я не знал. И мелькнула мысль — а может, он не о самом волке заботится, а о волчьем потомстве, которое без волка не выживет? Может, это не волк, а беременная или кормящая волчиха? И владельцу ее приплод важен? Но мысль эта была настолько мимолетной, что сразу растворилась и угасла. Напрочь о ней забыл, не успев додумать. А именно она-то и вылезла во сне, оттеснив все прочие соображения и ставши самой реальной и вероятной. Проснувшись, я над ней посмеялся — но сейчас нисколько не удивился, обнаружив кормящую волчиху. Был уже, так сказать, морально подготовлен. До чего ж причудливо, а?

— Самое странное в этом деле то, — проговорил врач, — что кормящая волчиха очень редко бросает свой выводок, только по крайней необходимости... — Он помолчал и добавил: — Да, двух-трехдневные щенки без матери вряд ли выживут. Выкормить их будет сложно.

— Странный район, — сказал я. — Напрочь спятивший. Кунсткамера, да и только. И вообще...

— Что «вообще»? — спросил врач — так рассеянно, чтобы разговор поддержать.

— И вообще, люди тут ненатуральные. Взять вот хоть вас...

Врач резко обернулся:

— Что вы имеете в виду?

— А то имею в виду, что можно по пальцам минуты пересчитать, когда вы при мне самим собой были. Все время роли пытались играть, то одну, то другую, и все не очень вам подходящие...

— Вы меня в чем-то подозреваете?

— Да нет, я-то знаю, что вы ни в чем не виновны, — вздохнул я. — Но если б я с самого начала увидел вас таким, какой вы есть, то, может, и не втянул бы вас в эту историю... Близко вам нельзя было к делу об оборотне подходить... То неожиданные знания в вас обнаруживаются, то вы нарочито настырно предполагаете тут диверсию, то вы от разговора о врагах народа мигом увиливаете... Одно меня занимало — зачем вы, человек образованный и врач хороший, — хорошего врача по первому движению узнаешь — забрались в эту глушь, в это дикое место, несообразное ни вашей квалификации, ни вашим способностям?.. Но это мне объяснили, даже спрашивать не пришлось. Один только вопросец у меня остался. Ответите на него?

— Почему не ответить, если смогу? — равнодушно как-то проговорил врач. — Если и было что скрывать, то теперь совсем нечего.

— Так вот... Как вас, запамятовал...

— Голощеков, Игорь Алексеевич.

— Так вот, Игорь Алексеевич, я спорить готов, что возьми кого угодно в округе — каждый что-нибудь со складов уворовал. Вам шмотье и безделушки всякие и даже консервы ни к чему, вы на них не польститесь. Но ведь что-то вы себе по душе на складах нашли, верно?

— Верно, нашел, — согласился врач. — Я...

— Дайте мне самому догадаться, — прервал я его. — Вы на склад с книжками набрели. В точку?

— Да. В точку.

— Эх, Игорь Алексеевич, Игорь Алексеевич, лучше бы вы консервы воровали...

— Почему? — Он задал вопрос без интереса, словно заранее зная ответ. — Ведь книжки в дар от союзников пришли, значит...

— Ничего это не значит. То есть значит, да не то. Вы не задумывались, почему эти книжки народу не роздали? Потому что вредные они все, антисоветские, и засланы к нам с провокационной целью. А вы их начитались.

— А я решил, что о них просто забыли.

— Просто так ничего не бывает. Во всем расчет есть.

— Выходит, и в покинутой трофейной коллекции оружия расчет есть, и в складах, отданных на разграбление, и в лошадях бесхозных, и во многом другом? Может быть, включая и оборотня? Как вы там говорили: «Оборотень — единственный, кто здесь порядок поддерживает», так?

— Ни о чем меня не спрашивайте, — ответил я. — Во-первых, я сам точных ответов не знаю; во-вторых, мало ли что вы на допросах выложите, потянув меня за собой... И самый-то смех в том, что грозу я на вас навлек, пытаясь представить доказательства вашей невиновности — ну, что вы оборотнем не являетесь...

— Понимаю, — сказал врач. — Как бы «засветили» меня. Да, я знаю, что «сын за отца не отвечает» — но я ведь прекрасно понимал, что официально с меня не за отца спросят ответ, а по какому-то другому обвинению. Оборотень так оборотень... Я один такой?

— Нет, еще шесть человек компанию вам составят. Но я этого не говорил.

— Так что, может, меня еще и выпустят, после отсева? — усмехнулся врач.

— Надеюсь, — ответил я.

Мы подошли к больнце.

— Заглянем напоследок в сарайчик? — спросил врач. — Проверим наши выводы.

— Конечно, заглянем, — поддержал я.

Юродивый спал на своей куче соломы. Встрепенулся при свете фонарика, сел, моргая. Врач обратился к нему по-немецки. Наш Тарзан недоуменно и обрадованно воззрился на врача, а потом залопотал что-то свое, прискуливая и порыкивая.

— Что он говорит? — спросил я.

— Не очень пойму. Похоже на «тринкен», словно ему пить хочется. Речь у него нечленораздельна. Во всяком случае, вы правы. Тот самый это берлинский волчий человек. Но правота ваша и наше знание, они уже ничего не меняют. Сейчас свежей воды ему принесу и в дом зайдем.

Когда мы оказались в комнате врача, он вытащил бутыль, в которой спирта чуть больше чем на треть оставалось, и доверху дополнил ее водой. Потом проделал ту же процедуру с нарезанием хлеба и лука, что и вчера.

— Хоть выпьем, чтоб ждать не скучно было, — сказал он. — Не пропадать же добру. Вы ведь теперь со мной до конца пробудете?

— Да. Не могу иначе, — я слегка пожал плечами.

— «Их штее хир, их каннт нихт андерс», — процитировал врач. — Слова Лютера. «Я здесь стою и не могу иначе».

Вот теперь я видел его таким, какой он есть, — спокойным, подтянутым, чуть меланхоличным — и даже не от ожидания ареста, а от некоего общего меланхолического склада души.

После того как мы приняли по первому стопарику, он встал и открыл стоявший в углу сундук. Вытащил оттуда стопку книг и бумаг, перенес на стол.

— Вот все мое антисоветское добро, — сказал он.

— Все книги не по-нашенски, — заметил я.

— Все по-английски. Я специально только на языке брал. Вот книга, которую я давно мечтал прочесть. Фрейд. Знаменитый врач и ученый. Как раз вопросами сна занимался — что это за феномен и как влияет сон на человеческую психику. У нас фрейдизм

объявлен реакционной лженаукой, и если бы не дар союзников... Да, меня за одну эту книгу укатают на всю катушку. Было бы у нас время, я бы вам порассказал о его теориях. Вы, я вижу, сном интересуетесь, и вам бы очень на пользу пошло. Но времени нет. Авось, когда-нибудь сами прочтете в переводе на русский, когда разберутся во всем и поймут, что кроме истинной науки ничего в его книгах нет. Есть тут у меня к вам одна просьба...

— Да?

— Сохраните мои законченные переводы стихотворений. Я — дилетант, и ценности в моих переводах немного, но все равно — это лучшее, что от меня останется... Может, вам удастся и напечатать их когда-нибудь, когда времена минуют... Вы понимаете, я давно так не погружался в великую и настоящую поэзию — с самого детства. И только поздними вечерами, в минуты, когда я садился за переводы, я становился самим собой, и окунался в теплоту и насыщенность, невероятные и недостижимые после детства, словно вновь были и лампа под рыжим абажуром, и томик Майн Рида, и изразцовая голландка... Я жил в эти минуты такой полной и своей — только своей, не заимствованной, не подыгрывающей никому — жизнью, что жаль будет, если все это сгинет вместе со мной. В стихах ничего антисоветского нет. Переводы мои уничтожат просто потому, что меня самого... Так возьмете по чистовому экземпляру всего законченного?

Я кивнул.

Он стал перебирать стопочку бумаг, вынимать аккуратно исписанные листочки, оставлять другие, исчирканные.

— А вот этот перевод закончен, но еще не переписан набело, — сказал он. — Если позволите, я перепишу.

Я опять кивнул — и молча наполнил наши стопки. Мы опрокинули их до дна, и он взялся за дело.

Я, скучаючи, взглянул на один из исчирканных листочков. Четыре строки попались на глаза:

Я ли смерть возить повсюду
В инвалидном кресле буду,
Ей не предан страстью нежной,
Но ее слуга прилежный?

Последние две строки были зачеркнуты, и вместо них подписано:

...Ей не предан страстью темной,
Но ее слуга наемный?

— Чье это? — спросил я.

— А, это?... Это из Одена. Но это стихотворение я вам давать не буду. Перевод так и остался в черновиках.

И он продолжил писать.

А я сидел, покуривал, и как-то сразу репьем вцепилось в память и звучало безостановочно:

Я ли смерть возить повсюду
В инвалидном кресле буду,
Ей не предан страстью темной,
Но ее слуга наемный?

Уж очень это ложилось на нынешнюю мою — на всю нашу нынешнюю — ситуацию. Настолько ложилось, что мерещиться начало, строки эти — ключик к разгадке всего.

А врач, закончив писать, передал мне отобранные им листочки. Я убрал их туда же, где уже лежала припрятанная мной сторожевая книга. Остальное врач аккуратно разложил на столе.

— Сделаем из этого доказательство вашей лояльности, — сказал он.

— То есть? — дернулся я. — Мне, знаете ли, не надо...

— Все надо, — сказал врач и разлил еще по стопочке. — Не будем больше об этом. Будьте добры, скажите, вы-то знаете, кто оборотень? И что вообще произошло?

— Знаю, но не во всех деталях, — ответил я. — Знаю, откуда взялась недавно родившая волчиха. Знаю, кому волчата до того дороги, что он кинулся их мать спасать. Знаю, как развязать это дело. Знаю, кто из семерых — оборотень. То есть, не знаю конкретно по имени, но, так сказать, по родственным связям. Вот только оставшихся шестерых спасти уже не в моей власти.

И я рассказал врачу о моих догадках и предположениях, подводящих черту под всем делом. Врач слушал внимательно, периодически кивая.

— Да, наверно, вы правы, — сказал он, выслушав мою версию. — Вот только как сюда укладывается тот головорез, с которым вам предстоит сегодня встреча в барской усадьбе?

— Пока не ясно, — сказал я. — Но он впишется. Есть у меня предположение на этот счет. Впрочем, — добавил я, — у меня ведь есть сторожевая книга, которую я еще не открывал. Я вам дам ее, не раскрывая, вы ее перелистаете, и, если найдете что-то очевидно соответствующее, скажете мне, прав я или нет. Мне интересно проверить, насколько я угадал.

И я вручил ему сторожевую книгу. Врач с интересом перелистал ее — и у него глаза округлились, когда он дошел до последней из заполненных страниц.

— Да, вы правы, — сказал он. — Вы до жути правы. Вы настолько правы, что я бы на вашем месте не ввязывался в эту игру. Я бы отдал эту книгу тому, кто ее ищет, — и еще присягнул бы, что не открывал ее. Если, конечно, вашей присяге поверят. Вас раздавит между жерновами, если вы попробуете действовать активно и самостоятельно.

— Кто знает... — сказал я, убирая замызганный журнальчик на прежнее место. — Допиваем последнюю?

— Допиваем... — с полной стопкой врач подошел к окну и задумчиво в него поглядел.— Значит, и наш Маугли со своими волками должен был проследовать по тому же маршруту?

— Да, — сказал я.

— Интересно, как теперь сложится их судьба?

— Волчиха-мать мертва. Помет ее, наверно, тоже; хотя выходить его, видимо, очень старались. Остаются волк-отец и наш Маугли. Боюсь, судьба их тоже будет не слишком радостной, а жизнь — недолгой.

— Кажется, едут, — сказал врач.

Мы допили наши последние капли.

Они вошли в комнату. Я встал, и врач тоже.

— Должен сознаться, я догадался, зачем ваш человек сидит у меня и не уходит, — заговорил врач. — Я сделал попытку уничтожить находящиеся у меня иностранные книги и кое-какие заметки. Но ваш человек был зорок, перехватил меня и заставил сложить все аккуратно на столе.

— Я не знаю, антисоветские это книги или нет... — вставил я. — Может, самые обычные...

— Обычные книги уничтожать не пытаются, — уведомил меня опер. — Молодец! Проявил бдительность. И обыска проводить не надо. Уводим его и опечатываем помещение.

Все мы вышли наружу. Врача повели к машине.

— Покажите мне вашего Маугли-Тарзана, — сказал опер.

Я повел его к сарайчику. Волчий юродивый спал. Опер ткнул его носком сапога, чтобы разбудить, и тот недовольно зарычал.

— Ишь ты, сердится, — усмехнулся опер. — Ну и уродина. Недоумок как недоумок, одна слава, что среди волков рос. Пошли.

И мы вышли наружу. Мы пересекли широкий двор и были почти у самых ворот, когда один из охранников в машине вдруг заорал:

— Смотри! Берегись!

Мы мигом обернулись. От двери сарайчика несся в нашу сторону Маугли — волчьими прыжками, с тусклым огнем в глазах, тихо рыча. Метил он явно на опера.

Жуткое было зрелище. Самый смелый человек дрогнул бы.

Опер выхватил пистолет и открыл отчаянную пальбу. Волчий человек настиг его, навис над ним с разинутой пастью и вскинутыми руками — и вдруг, когда казалось, что все уже для опера кончено, замер на месте, покачнулся и рухнул на спину. Несколько всаженных в него пуль сделали свое дело. Он был мертв.

— Уфф!.. — Опер вытер пот со лба и некоторое время переводил дух. — Ты мне за это ответишь, — грозно кинул он врачу, садясь в машину, — видно, считая его виновником неожиданной выходки получеловека — полузверя. (Действительно, врача, кроме прочего, осудили еще и за организацию теракта против работника советской власти.) — Убери эту падаль! — крикнул он мне, и машина отъехала.

Я подошел к мертвому юродивому. Да, видно, произошло то, о чем говорил врач. Тычок сапогом оказался той самой последней капелькой, от которой и сорвалась пружинка. И бедняга, по-нашему говоря, «психанул», а по-научному — прибег к агрессии как к средству самозащиты от окружающего враждебного мира.

Взяв за ноги, я оттащил его от ворот к больничной подсобке. Пусть не слишком маячит. А завтра санитар пусть кумекает, куда тело деть. Санитару завтра прием вести. Интересно, каких рецептов он навыписывает? Не отправит ли кого-нибудь на тот свет? Вот и еще одна жертва тогда будет у всей этой истории.

Я взглянул на часы. Два часа ночи. Приблизительно так и приехали, как я предполагал. А меня еще дела ждали. И я направился к барской усадьбе. Проникнуть в нее оказалось делом нехитрым. Я и не таился особенно, взламывая замок передней двери. Поблизости не могло быть никого, кроме того человека, с которым мне все равно надо было встретиться. И думал я: чем спокойней и небрежней зайду — тем меньше вероятности, что он, ни о чем не спрашивая, всадит в меня пулю. Это — как открытая ладонь, протянутая к собаке.

Внутри стоял особый холод — холод затхлости и, как в старину говорили, мерзости запустения. Знаешь, когда воздух вроде и не шелохнется, а ты чувствуешь при этом, как он тебя неслышно обвивает удушающими питоньими кольцами. Я прошел через холл, заглянул в ближайшее помещение, включил фонарик. Ничего. Голо. Я заглянул в следующую комнату, с тем же результатом. Так я прошел по всем комнатам первого этажа и поднялся на второй. Второй этаж состоял из бальной залы и нескольких прилегающих к ней комнат. Я осмотрел их одну за одной. Ничего. Я поднялся на третий этаж.

Первая комната третьего этажа — ничего. Вторая — то же самое. В третьей — вот он, в углу, ряд глянцевитых консервных банок. И бутылки поблескивают, и коробки какие-то сложены.

Я подошел к ним поближе.

— Ни с места! — раздался голос позади меня. — Шелохнешься — и пулю получишь. Ты кто такой?

— Да я так, старыми домами интересуюсь, — ответил я.

— И шинель на тебе милицейская, новенькая.

— Такая же новенькая, как я сам. Принимаю район под свое попечение.

— Осмотр, значит, проводишь?

— Как законный представитель законной власти. А вот ты кто такой? Будь ты одним из местных бандюг — хоть этим мифическим Сенькой Кривым, например, — ты бы уже, наверно, всадил в меня пулю. Скорей всего, ты тот оперативник, который под видом прожженного столичного налетчика к инвалиду Коле заявился.

— Откуда ты знаешь?.. — голос дрогнул.

— Что ты не на какую-нибудь банду работал, а на органы власти? Деревенских простачков дурачить можешь. Пальто твое... Они здесь «солидными» всегда называют хорошие пальто казенного образца. Ухватки твои... Равнодушие к пулемету в подполе. Будь ты членом банды — ты бы пулемет не упустил. Ведь инвалид Коля тебе про пулемет докладывал?

— Положим, докладывал.

— Ну, вот. А теперь можно мне обернуться? Замечу, кроме меня, о тебе никто не знает. И инвалид Коля молчать будет. А без меня ты не найдешь того, что ищешь.

— Ты знаешь, где это?

— Догадался.

— Откуда догадался?

— Был один тайник, про который инвалид Коля не знал, что это тайник, понимаешь? А я догадался, что то место может быть только тайником, хоть сам инвалид Коля этого и не соображает.

— Как же милиция в это дело влезла?

— Можно мне наконец обернуться? — спросил я.

— Ладно, оборачивайся. Но близко не подходи.

Я обернулся и встретился глазами с человеком, доставившим столько неприятностей инвалиду Коле. Ничего мужик, крупный, по-боксерски сколоченный, и челюсть крепкая, и глаза шалые, но... слишком холеный, так сказать, чтобы меня одолеть.

— В аресте инвалида Коли себя вини, — сказал я.

— То есть? — несколько нахмурился он.

Я рассказал ему вкратце, как из-за огнестрельного ранения инвалида заподозрили в принадлежности к вурдалачьему племени и чем все это кончилось.

— Темный народ, — скривился мужик.

— До смерти оборотнем запуганный. Ну, насчет этого оборотня мы еще поговорим... А пока что представиться хочу: Высик Сергей Матвеевич, начальник местных милицейских сил и единственный их пока что представитель. И, во-вторых, можно мне на ваши документы взглянуть?

— Зачем это тебе? — то ли насмешливо он спросил, то ли угрожающе — смешанная была такая интонация, странная.

— Я к тому, — спокойненько объяснил я, — что, может, вам, в отличие от меня, вслух представляться не следует — мало ли куда звук долетит. Да и на слово я вам, может, не поверю. Мне надо точно знать, чтоб дело вести. Сам видишь, я по-мирному поговорить

пришел. Догадался ведь, что свой брат работает. И в секретные расследования лезть не собираюсь. Чем меньше знаешь, тем спокойней спишь. Просто удостовериться хочу.

Он подумал немного, убрал пистолет, вытащил свои документы и протянул их мне. Я внимательно их изучил.

— Все правильно, — кивнул я. — И прав я был, что нашему местному оперу не стал докладывать и инвалиду велел держать пасть на замке.

Я вернул ему документы.

— А когда ж я журнальчик получу? — спросил мужик.

— Да сейчас. На, забирай его. И рад буду, если скажешь, что сам его в этом доме нашел, меня даже не упомянешь. Хочешь верь, хочешь нет, но я его даже не раскрывал. Я запах жареного за километр чую.

Мужик схватил сторожевую книгу и убрал под пальто.

— А ты разумный малый, — заметил он.

— Разумный, — согласился я. — И, может, ты не откажешь мне в ответах на некоторые вопросы, как человеку разумному?

— Валяй свои вопросы, — сказал мужик. — На что имею право отвечать — отвечу.

— Хорошо. Во-первых, неизвестный, убитый около конезавода, — ваш был человек или с другой стороны?

— Наш человек.

— Директор конезавода упоминал, что он свое удостоверение личности показывал. Но на убитом никаких документов не нашли. Кто взял документы — убийца или сторож, наткнувшийся на труп?

— А в чем для тебя разница, кто именно документы взял? — спросил мужик.

— Разница вот в чем: если документы взял убийца — значит, убийство связано с вашими делами, и это одно. А если убийца взять документы не удосужился — значит, к вашим делам это убийство никакого отношения не имеет. В первом случае — мне делать нечего. Во втором случае — я буду знать, что оборотня мне надо искать среди местных, на ваши дела не завязанных.

— Документы нам привез сторож, — сообщил мужик, поколебавшись, говорить мне или нет.

Я кивнул.

— Теперь я знаю, в каком направлении поиск раскручивать. Ну, я пошел... И один тебе совет.

— Какой?

— Поосторожней будь, отсюда выбираясь. На тебе шинель хорошая, и вообще... Район у нас лютый, не знаешь, на что напорешься. Мужик ты здоровый, но и ты в одиночку с бандой не справишься. Особенно если в засаду попадешь. К тому же этот то ли волк, то ли человек — убийца неуловимый... В общем, остерегайся по пути таких мест, где из-за угла напасть могут, или слишком открытых, где ты далеко заметен. Может, даже лучше было бы тебе здесь переждать до рассвета. Впрочем, как знаешь.

— Не учи ученого, — заверил мужик.

Я еще раз кивнул — и ушел.

Из усадьбы я выбрался без приключений. Четыре часа утра. Быстрей и безболезненней справился, чем сам думал. Успею еще и поспать перед новым рабочим днем.

Я пошел по жесткому обветренному насту заснеженного поля, срезая путь к поселку. Легкий снег прошел, и мои ноги мягко придавливали свежий и сыроватый покров.

На этом свежевыпавшем, по-весеннему быстро оседающем под собственной тяжестью, совсем не пушистом снегу я и увидел цепочку волчьих следов, пересекавшую мой путь. Следы были крупные, матерого волка.

— Это что, папаша погибшего семейства разгуливает? — осведомился я вслух. И огляделся. Что за темная точка вон там? Куст торчит или...

Я прошел еще несколько шагов, оглянулся. Точка как будто переместилась — и вроде бы в мою сторону.

— Волк или человек? — заговорил я. — Если волк, то посмеет ли на меня напасть? А если человек — то не оборотень ли, ускользнувший от ареста и уже знающий, кому он обязан всеми неприятностями? Интересно, как он сумел меня выследить?

Я шел, оглядываясь. Точка быстро приближалась, укрупнялась, вот уже это не точка, а довольно солидное темное пятно. Я достиг небольшой лощинки, где редкие деревья и кустарники начинались, встал за стволом дерева, вытащил пистолет и стал ждать.

Ждал я недолго. Вот он, огромный волчище, прямо летит по моим следам. Молча, сосредоточенно. И глаза эти — знаешь — тусклое желтое пламя. Словно и не волчьи это глаза, а будто бы два фонаря горят.

В первый раз я выстрелил, когда волк был метрах в пятидесяти. Он как бы вздрогнул болезненно, на ходу и продолжал бежать, словно камешком в него угодили. Я выстрелил снова. Теперь я уже видел его широкую грудь и знал, что попал. Но он продолжал бежать, как будто пули ему нипочем.

Я выстрелил в третий раз, когда он был уже совсем близко. Его как ударом отбросило, но он устоял на лапах и приготовился к прыжку. Что за черт? Неужели нервишки у меня шалят, рука подводит?

Я увернулся, когда он прыгнул, целясь мне в горло, и нырнул за ствол дерева. Волчище пролетел мимо меня, перекувырнулся и тут же опять вскочил. Я был малость растерян, и, может, он и успел бы меня задрать — еще тепленького, так сказать, неопомнившегося, — но тут откуда-то донеслось отдаленное пение самого раннего петуха — оно на секунду словно отвлекло волка, уши его дрогнули, он повел мордой в сторону, словно бы с вороватой оглядкой — и я расстрелял его в упор.

Медленно, не оглядываясь, я двинулся прочь. Усталость внезапно навалилась страшенная. Да, конечно, надо выспаться, перед тем как закончить дело. И все равно, нечего ломиться к людям в такой час; зазря их пугать. Утро мудреннее, как говорится. Хотя, если подумать, утро уже наступило.

Дежурный дремал на своем месте. Заслыша меня, он встрепенулся и открыл глаза.

— Все, можешь идти, — сказал я. — Выспись, если сумеешь, — до восьми чуть больше трех часов осталось.

И он ушел. Я запер дверь и устроился на своей кушетке. Было о чем подумать, но думать уже не хотелось.

Глаза мои закрылись сами собой — точно так же, как и открылись, словно я всего секунду спал. Пришло утро. Я взглянул на часы. Без четверти восемь. Сейчас мои солдатики пожалуют. Я встал, одернул мундир, поглядел в зеркало. Ничего, вид слегка помятый, но вполне подобранный. Сжевал кусок черного хлеба с сахаром, закурил папиросу, тут и мой отрядец пожаловал. Минута в минуту.

Я коротко отдал им распоряжения на сегодняшний день и уже готов был уйти, когда зазвонил телефон. Звонил оперуполномоченный.

— Как ты там? Нормально? Вчера не мог тебе сказать. Один из семи ушел. В окно сиганул, когда его арестовывать пришли. У него кстати и нашли такую секиру, о которой ты говорил, с зазубренными крючьями и со следами крови.

— Далеко он не денется, — заверил я. — Он же представитель власти — его здесь никто покрывать не будет. Выдадут как миленького. Дайте только его данные. Как звать, какого звания, приметы там...

— Тяпов Анатолий Мартынович, из активистов местных. До войны руководил местной ячейкой ворошиловских стрелков, потом по комсомольской линии пошел, на войне побывал, политруком в авиачастях, а в последнее время занимался вопросами устройства и учета несовершеннолетних, по нашему профилю...

Он недоговорил, как бы давая понять, что я и сам уразуметь должен и большего он не скажет.

— Навроде коменданта или инструктора? — спросил я.

— Вот-вот. Инструктор по делам. И исполняющий обязанности коменданта общежития. Надежным человеком казался. Это пример, как надо быть бдительным.

— Место, где он держал волков, нашли? Конуру там специальную или вроде того?

— Нет. Видно, не дома он их держал.

— Гм. Если убийцей был он, то нельзя ли из этого заключить, почему он именно этих людей убил, а не каких-то других?

— Прикидки кой-какие есть. Но точно говорить рано.

Я немного помедлил.

— А что остальные? — спросил я наконец.

— А, остальные... Они уже сознались, — удовлетворенно ответил он.

— В чем?

— Как в чем? — удивился он. — Во всем. Во всех своих грехах. Секретарь парткома сказал, на всякий случай, что это он секиру Тяпову в дом подкинул. А заодно, что он — законсервированный диверсант, оставленный немцами на освобожденной территории. Врач ваш — английский шпион, заброшен в наш район с заданием агитировать за реакционную буржуазную лженауку — психоанализ. С помощью психоанализа они надеялись поработить психику наших людей и подготовить почву для свержения советской власти. Вот так-то.

— Все понял, — ответил я. — Займусь поисками Тяпова... Хотя подождите минутку... Тут, кажется, человек по теме... Точнее, их было несколько. И фабричные, и конокрады — все запыхавшиеся.

— Начальник, начальник, на пути к усадьбе застреленный Тяпов валяется, инструктор по сиротам. И следы ваши неподалеку. Это вы его?

Вот неугомонный народ! Когда же он спит, когда работает и как всюду побывать ухитряется? Но меня другое больше занимало.

— Какой Тяпов? — изумился я. — Я ж по волку стрелял. По огромному такому волчищу. Уложил его, да. Но ни Тяпова, ни другого какого-то человека там не было.

Наступило молчание.

— Ну, начальник... — протянул один из них.

Но я уже вполне опомнился. Кажется, я понимал, что произошло.

— Вот что, ребятки. Волк ли, Тяпов, но дуйте туда, а я сейчас обо всем доложу. Или волк мне померещился, или Тяпова не я уложил. А может, я их обоих прихлопнул. Труп волка в лощинке такой должен быть...

— Но и Тяпов лежит в лощинке... — протянул один из них.

— Тем более — дуйте туда со всех ног, и никого постороннего не подпускать.

Они умчались, а я схватил отложенную трубку.

— Алло, алло!.. — И я доложил. — Тяпова искать уже не надо. Труп его найден. По-видимому, это я его застрелил.

— То есть как — «по-видимому»? Как это может быть?

— Видите ли, когда вы уехали, я хотел вернуться в отделение, но едва отошел от больницы, мне показалось, будто за мной кто-то следит. Чтобы убедиться в этом, я прогулялся по разным местам, периодически оглядываясь. Ночь была темная, но ощущение, что меня преследуют, не пропадало. В конце концов, я решил из преследуемого сам стать преследователем. Сделав круг, вернулся назад. Увидел чужие следы. Пошел вдогонку. Вскоре заметил вдалеке тень, стал кричать, приказывая остановиться. Но тень забирала в сторону, как делают, чтобы сначала уйти, а потом напасть неожиданно. Тогда я выстрелил несколько раз. Тень вроде пропала. Это было возле лощинки, я поискал вокруг, но ничего не нашел. Ну, там же кусты и деревья начинаются, трудно в темноте вести поиск. Решил в итоге, что мне все это померещилось. Тем более...

— Что «тем более»?

— Мне казалось, что стрелял я в волка. И следы шли то человечьи, то волчьи. А только что местные парни прибежали, рассказали, что найден мертвый Тяпов как раз на том месте, где я стрелял. Я велел им дежурить там и не подпускать никого до нашего прибытия.

— Почему ты мне сразу о ночных приключениях не доложил?

— Вы сразу заговорили со мной о более важных делах. А эти ночные приключения я считал больше игрой воображения, чем... Но я бы обязательно вам о них доложил, закончив выслушивать ваши инструкции. Вот только события меня опередили.

— Понял. Выезжаю. Где это?

— На краю поля за заброшенной усадьбой. Там сразу видно будет. А я еще кого-нибудь из парней пошлю на развилке вас встретить. Чтобы вы точно не сбились.

— Да-да, немедленно отправляйтесь туда же.

...С трупом Тяпова мы разобрались быстро. Энкеведешник и областной следователь скоренько осмотрели место происшествия, нашли и мои следы, следы того, кто шел за мной, и следы зверя.

— Интересно, зачем он следил за тобой? — сказал энкеведешник.

— Отомстить, — ответил я. — Он, надо думать, хотел отомстить за то, что его разоблачили.

— Да, ты прав, — кивнул энкеведешник. — Ну, поехали! — крикнул он своим людям. — Да, поздравляю тебя с наступающим, — кинул он, садясь в машину.

— Ах, да, ведь Восьмое марта на носу! — хлопнул я себя по лбу. — Совсем запамятовал за всей этой суетой.

— Да, Восьмое марта, и денек у тебя будет горячий, потому что и пить народ начнет с самого утра, и на праздничных танцах любые буйства возможны...

— Ничего, мои ребятки меня не подведут. — Я кинул взгляд на стоявших поодаль шпанистых парней.

— И как это ты такую банду к рукам прибрал? — подивился энкеведешник. — Видно, характер у тебя есть.

— Это потому, что я, как представитель советской власти, действую вместе с народом и в его интересах — против всяких отщепенцев и прочих грязных личностей, — четко отрапортовал я. — Эти ребята, при всех их трудностях, на рабоче-крестьянской почве стоят, у них имеется классовое родство с нашей властью. И встреться им антисоветчик или вредитель какой — они его враз мне приволокут.

— Верно мыслишь, — одобрил энкеведешник, и две машины уехали, увозя выездную бригаду и труп Тяпова. Я подошел к моим обормотам.

— Волчьего трупа нигде не нашли? — спросил я.

— Нет, начальник. Все обыскали.

— Странно. Я оперу доказывать не стал, чтобы он меня в психушку не упек, но я точно помню, что я не человека, а волка подстрелил. Своими глазами видел, между нами два метра было.

— Выходит, это значит... — начал довольно пустым таким голосом один из парней.

— Ничего это не значит, — оборвал я его. — Мало ли что могло быть. И байки всякие не особенно распускайте. И, главное, на меня не ссылайтесь. Я все равно от своих слов откажусь. Охота мне, чтобы мне сверху втык делали за то, что я мистику пропагандирую...

— Понятно... — протянул один из фабричных. — И что теперь, начальник?

— А что теперь? С оборотнем покончено, пора за Сеньку Кривого браться. Я еще его дела не глядел, больше по слухам с ним знаком. Наверху говорят, он настолько опасен, что и его самого и его банду при взятии ликвидировать надо. Честно вам скажу — мне наплевать, что говорят наверху! Если я увижу, что он не такой ненасытный душегуб, каким его малюют, то подойду к нему соответственно. Но если я сам решу, что он опасен для общества хуже чумы — то сам его и прикончу, как дворнягу взбесившуюся. А если он попробует меня опередить... — Я улыбнулся, и они поежились — видно, нехорошая улыбочка у меня получилась. — Так вот, завтра — Восьмое марта. Чтоб в славный международный женский день здешним женщинам настроения не портить, поняли? Развлекайтесь, но в меру. Мы с вами, можно сказать, душа в душу будем жить, если у меня из-за вас неприятностей не будет. — И я пошел прочь.

Оставалось мне лишь одно дело, и делать мне его очень не хотелось. Может, так и оставить? Все равно уже все и так ясно. Я добрел до конторы. Дежурный доложил, что никаких событий не было.

— Хорошо, — сказал я. — Мне еще проверочный обход предстоит, но я хочу передохнуть полчасика. Может, документами займусь. А может, усну. Если усну — через полчаса меня разбудить.

И я ушел в свой кабинет. Через полчаса...

Давай предположим, будто я тебе свой сон рассказываю. А может, это и был лишь сон. Мне часто потом это снилось, вот я и подумал однажды — а не приснилось ли мне это и в первый раз. Словом, хочешь сном считай, хочешь — явью.

Так вот, снилось мне, будто дежурный разбудил меня через полчаса. Я уснул прямо за столом, уронив голову на папку с делом Сеньки Кривого. Проснувшись, я, не мешкая, отправился в путь, в деревню Митрохино.

Бабка-коровница встретила меня во дворе. Затревожилась сильно, меня увидев.

— Чего вам надо, гражданин милиционер?

— В дом меня проведи. Хочу твоего сына-инвалида видеть и с вами обоими потолковать.

Она засуетилась, машинально отерла руки о ватник, провела меня в дом. В жарко натопленной, чисто прибранной комнате стояло кресло, а в кресле сидел парализованный молодой человек. Ладный был парень, видать, до того, как его прихватило. Некрасив, но все равно лицо привлекательное — из добрых, знаешь, таких лиц, которые всегда вызывают сочувствие. И злобы не было в его взгляде, скорей умоляюще он на меня посмотрел.

— Ну, здравствуй, — сказал я. — Как зовут тебя?

— Володя, — сказала его мать. — Володей его зовут. Нет, вы не думайте, с головой у него все в порядке, и говорить он может. Робеет он сейчас. Да и переживает.

— Знаю, что переживает, — сказал я. На ножки кресла поглядел. — Колесики к ним Тяпов приделал?

— Да, он, — это уже Володя заговорил.

— Кто он тебе?

— Брат он его двоюродный. — Это мать в разговор вступила. — С детства дружили. А после того как Володя с площадки поезда сорвался, очень Толя о нем заботиться стал. — «Толя»? Это она Тяпова имела в виду. — Ну, и они друг к другу всем сердцем привязались. Толя говорил еще, что Володя его отдушина, что у нас он душой отдыхает. Без Толи мы пропали бы.

— Он вам корову обеспечил?

— Да. Прошлой весной рассказал, что, слышал, из города разнарядка пришла, помочь коровой бедствующей семье, лучше всего с инвалидом, чтоб, значит, в газетах прописать об этом. «Теперь, говорит, семью выбирать будут. А я уж потихоньку постараюсь, чтобы вас выбрали. Корову у вас забрали? Забрали. Вот и вернут. А в газетах лишний раз пропишут

про щедрость советской власти. Вы уж не забудьте советскую власть за заботу поблагодарить, если журналисты и до вас доберутся».

— С коровой вы и выжили?

— Да.

Я повернулся к Володе:

— А щенки все погибли?

— Нет... — Он улыбнулся бледной счастливой улыбкой. — Один еще держится. Может, выходим... А откуда вы про щенков знаете? — вдруг спохватился он.

— Я все знаю, — ответил я. — А ты знаешь хоть, что твой Толя натворил?

— Неправда это, — убежденно ответил Володя. — Толя добрый.

— Для кого добрый, а для кого... Волков он где держал?

— Сперва на конезаводе, пока тот еще пустовал. Потом, под Новый год, на несколько дней у нас селил, искал волкам новое место. Где-то устроил их. Где — не знаю. Только забрал в начале января. Волчиху то есть. Волк сбежал и исчез. Толя каждую ночь его искал, подманивал, но без толку. Потом открылось, что волчиха беременна. Позавчера вечером он нам щенков принес, когда... Но не он это...

— Пусть не он. — Для него Тяпов был ангелом, и тут не переспоришь. Да и охоты мне не было спорить. — Кто по ночам выл — волк сбежавший или Тяпов, волка приманивая?

— Я так понял, что по-разному бывало, — сказал инвалид. — Но не интересовался особо, просто знал, что он по ночам волка ищет.

— Волки тихо себя вели в те дни, что у вас жили? Корова не нервничала? Где их держали — то есть, ее, волчиху — я все время забываю, что волк сбежал, а волчат еще не было?

— Да, корова в те дни совсем мало молока стала давать. Хотя держали волчиху далеко от нее, на замке, в дровяном сарае. Толя умел с ней разговаривать — пошептал ей что-то, и она все дни тише мыши просидела.

— Мда... А куда волчонок денется — если выживет?

— Другом моим будет, — с горячностью сказал инвалид. — Верным и единственным. Знаете, как он любить меня будет!

— Они оба были без ума от этой идеи, — сказала его мать. — Совсем на ней помешались. Володя от мысли, что не одинок будет, когда ни меня, ни Толи рядом нет, а Толя — от радости за Володю!

— Ведь про родство ваше с Тяповым все знают? — спросил я.

— Да, все, — ответила мать. — А что тут дурного?

— Ничего дурного. И вам без вреда. Все знают, что вы безобидные. А что, корове вашей многие завидуют?..

— Не то чтоб завидуют... — сказала мать. — На жизнь серчают. А такой зависти, чтобы именно на нас особый глаз держали, нету. Не придираются к нам... Погодите, — добавила она, начиная соображать, что к чему. — Вы хотите сказать, что как волчонок на глаза кому-нибудь бросится, это будет как спичкой при сухом сене чиркнуть? Про выкормыша оборотня зашумят или про что-то навроде этого, и нас в Толины подельщики запишут — начнется разбирательство, и власть у нас корову отберет?

— А вы как думаете? — спросил я.

— Нехорошо это — не сделают так, — сказал Володя. Но я объяснил, что к чему:

— Власть наша, она справедлива, но сурова. Как вам корова досталась? Благодаря происка врага... — Я встал в наступившем молчании. — Про то, что кроме волка волчиха была, да с волчатами, только два человека пока знают. Со вторым я договорился, он будет молчать. Но ваш волк, подросши, сам себя выдаст... Сами в общем думайте, я тут не советчик.

Я направился к двери, но меня остановил голос парализованного, заговорившего умоляюще:

— Мы его дома втихую будем держать. Или как подрастет, на волю выпустим...

— Дома его долго не утаишь, — возразила его мать. — А если выпустить, он или погибнет сразу, законов воли не зная, или начнет к нам возвращаться, в родной привычный дом — не прогонишь... — Она повернулась ко мне. — Без коровы мы с голоду вымрем, а у сына душа сгорит, если... — Она не договорила. И так все было понятно.

Я кивнул. Сын ее — как заключенный — в собственном теле и в четырех стенах. А заключенные, они — сколько случаев описано — даже крыс, мокриц и паучков порой приваживают и рыдают навзрыд, если с теми беда случается. От тоски и одиночества душевного... А тут не паучок и не крыса, тут совсем другое — привораживающее и трогательное. Настоящее существо. И другом настоящим стать обещает.

Мать встала.

— Вот что, Володя, — сказала она. — Я пропаду — со мной и ладно, но тебе я пропасть не дам. Ты для меня — как для тебя этот волчонок. И выбора нету.

— Не-ет!.. — завопил парализованный.

Мать вышла вслед за мной в сени, поплотнее дверь закрыв.

— Авось, соседи не услышат, — сказала она.

— Когда волчиха родила? — спросил я.

— А накануне того дня, что погибла, — сказала старуха. — И что ее в ночь из укрытия выманило, ума не приложу. Видно, серьезное что-то, раз волчат своих махоньких оставила...

Я подумал, что знаю, почему. В тот вечер волчий человек впервые вылез на большую прогулку. Сперва он и выл, наверное. А она узнала родной голос, за много лет ей привычный, и вышла ему навстречу.

— ...Толя искать ее пошел, вернулся нескоро, рассказал, что волчиха погибла, что тело он ее спрятал так, никто не узнает — в тайнике, оставшемся от сбежавшего сторожа. В общем, сказал — нам теперь самим волчат выхаживать надо... Очень был расстроен, просто убит...

— Ясно, — сказал я. Кое-что оставалось непроясненным, но больше задавать вопросов мне не хотелось. — Ну, я пошел.

— Погодите. — Она вцепилась в мою руку. — Вы должны это сделать, вы. Я хоть и тверда на словах была, но у меня рука не подымется. И Володя мне до конца жизни не простит. А вы чужой, пришли-ушли, вам... только вы и сможете.

Я внимательно поглядел ей в глаза — столько в них страдания было. И знала она на самом деле, как на словах ни гнала от себя эту мысль, что любимый их Толя...

— Ведро с водой приготовьте, — сказал я.

Странно человек устроен. Столько жестокости было в этом деле — но совершить ту, последнюю, вся душа сопротивлялась. Есть некоторые виды жестокости — иногда даже менее вроде бы страшные, чем другие, — противоречащие человеческому существу. Или я уже так проникся той искривленной психологией, чтобы правды дорыться, что и сам стал ее разделять. Не знаю. До сих пор мне это снится, одним из самых жутких моих кошмаров. И вопящий инвалид в доме.

Вот я и говорю — может, это и было сном? Не навещал я их, нет. А щенки у них сами собой передохли, вот и ушли концы в воду. Да и... тот... он слабеньким был, хиленьким. Скорей всего все равно не жилец.

Ну, вот тебе и вся история. Понял, что происходило? Или вопросы есть?

— Есть вопросы, — сказал Калым. — Во-первых, как вы все-таки догадались о тесной связи между преступником и старушкой с коровой? Во-вторых, что все-таки происходило на складах? Я так понимаю, убитый, якобы искавший место сторожа, был человеком из некоей организации, занимавшейся расследованием дел на складах? Что за организация? Чего они хотели? Почему об этом даже знать было опасно? Как это было связано с убийствами? И, наконец, как волк превратился в человека?

— Я ж тебе все рассказал, — искренне удивился Высик. — Ладно, давай разбираться. Смотри: я вижу, что Митрохино — один из углов треугольника, в котором действует оборотень. Значит, Митрохино чем-то для него важно. Чем? Я определить пока не могу и начинаю подмечать любые здешние странности. Частная корова в разоренных после войны местах — это странность. Потом я узнаю: то был и впрямь единичный случай — счастье, привалившее старушке с парализованным сыном. Я понял, что сделано это было по приказу сверху, едва опер упомянул, что о факте передачи коровы сообщали московские газеты. Почему наиболее подходящей для этого оказалась наша старушка? При прочих равных условиях у нее было, видимо, какое-то преимущество. Наиболее вероятно, кто-то хлопотал именно за нее. При организации таких показух всегда в итоге выбирают человека, являющегося своим. Или, как мы еще говорим, «имеющим лапу». Предположим, у старушки есть такая «лапа». Тогда эта «лапа» находится среди людей, положение которых позволило бы им быть неуловимым оборотнем. Человек меньшего положения не воссоединил бы покровительствуемую им старушку с ее коровой, так сказать. Почему он ей покровительствует? А может, этот парализованный парень — его незаконный сын, подумал я сперва? Во всяком случае, дело скорей всего в родственной связи. А если они родственники со старушкой, то, может, он как-то и использует ее дом для своих преступных целей? Использует его как базу для вылазок? Благодетелю, «выбившему» корову, могут дозволить все, что угодно.

— В общем, есть странность, позволяющая нам кое-что предположить, и мы за нее цепляемся, — продолжал Высик. — Далее. Эпизод с укрываемым волком. Тут, понимаешь, у меня система ассоциаций заработала. Отчаянность, с которой этот тип спасал раненого волка, напомнила мне другое дело — дело Скворца, о котором ты от самого Скворца уже знаешь. Помнишь, он ведь рассказывал тебе историю, приключившуюся в нашем детдоме, когда Скворец, пятнадцатилетний, такие недюжинные сыщицкие способности проявил, и меня спас? Зверюга, с душой, ожесточенной до того, что в ней, казалось, утратилось

все человеческое, проникся сумасшедшими нежностью и любовью к подобранным котятам — привязанность к ним как бы возместила ему все, его душой недополученное, позволила выплеснуть всю искалеченную и придавленную жажду кого-то любить, накопившуюся в его душе. И я настолько живо проникся образом мыслей и чувств человека, спасавшего волка, что мне страшно стало. «Спасти! Спасти единственно ценное и дорогое, что осталось, а кто встанет на пути — убить!» Да, я начал различать за этим жажду любви и ласки — то давнее дело припоминая. А может быть, отсюда я и о волчатах впервые подумал, просто по оговорке мысли, так сказать. Припоминая тех котят, произнес мысленно, по созвучию, не «волки», а «волчата», и эти промелькнувшие волчата влезли в мой сон.

— Теперь о трофейных коллекциях на складах. — Высик жестом остановил Калыма, собиравшегося что-то спросить. — У меня довольно быстро возникла мысль: а не умышленная ошибка загнала их туда? И последующие события подтвердили мое предположение.

— То есть? — Калым нахмурился, тщетно пытаясь понять, что отставной полковник имеет в виду.

— Видишь ли, я подумал, что все становится на свои места, если предположить, что коллекция предназначалась не государству, а в одни загребущие руки. Германию здорово тогда чистили в целях личного обогащения. Генералы вагоны шмоток и антиквариата гнали. Но тут... Чтобы захапать под себя огромную коллекцию оружия неимоверной ценности; и один из лучших немецких конезаводов — что, кстати, уже само предполагает наличие личных конюшен; и волчьего человека с его семейством, этакую курьезную диковинку... Да, такое предполагает человека, которому практически все доступно, у которого не дом и даже не особняк, а чуть ли не большое имение... То есть человека из высших эшелонов власти, перед которым и пикнуть не смеют. Что ни потребует — все подают...

— Но такой человек не стал бы загонять свое добро на специальные склады, где оно, по определению, должно погибнуть. Или сменил бы распоряжения насчет складов. А тут... Хорошо, например, что конезавод в наших местах тогда существовал. А то и всем лошадям мог быть бы каюк. Вы сами упоминали, никто сперва не знал, что с ними делать.

— Гм... Тогда у меня было больше иллюзий, чем сейчас, и сейчас я бы, пожалуй, легче и бестрепетней разобрался во всей этой истории, — проговорил Высик. — Но и тогда я понимал, что у нас наверху не сплошные мир и гладь и дружеские объятия. Понимал, что там тоже грызутся и подсиживают. И мы порой знали даже, у кого с кем плохие отношения. И вот, предположим, человек, обладающий сильной властью, гонит к себе груз из Германии, а другой — такого же ранга — перехватывает этот груз, переводит его на другую стрелку, на другие документы и накладные и прячет на наших захудалых складах — как концы в воду. Этот другой должен быть не слабее первого и в контрах с первым, чтобы выкинуть такую штуку. И выкидывает он ее или чтоб насолить, или чтоб иметь лишний компромат под рукой, лишнее обвинение против первого — в мародерстве, чтоб оно под рукой оказалось, если удастся того свалить. А вот когда он уже повален, когда возникает необходимость официально объяснить всему белу свету, какой он гад и как он доверие государства обманывал — тогда бесполезные прежде обвинения идут в ход. Обвинения лежат и ждут своего часа, вдохновить кампанию в прессе или придать законные основания судебному процессу — так или иначе выполнить свою роль, если удастся свалить того, против кого они направлены. Понял?

— Так кто же этот человек, истинный получатель грузов? — спросил Калым.

— Не вполне уверен. Я ведь действительно не заглядывал в этот журнальчик. Есть у меня свои догадки. Супермощный человек, с капризным и прихотливым складом ума. Представляешь такого зазнайку, со своими заскоками, поскольку его прихотям и выходкам отечески потакают? Маменькин сынок. Или папенькин сынок...

— Вы думаете?.. — Калым рот раскрыл, не закончив вопроса.

— Не очень-то я и думаю. Мы знаем, однако, по появившимся много лет спустя публикациям, что Берия и Василий Сталин были на бо-оль-ших ножах. И тогда об этом смутные недостоверные слухи носились. Но, естественно, я в то время намного меньше знал о характерах людей в высшем эшелоне, как и все.

— И что потом стало с немецкими трофейными коллекциями? — спросил Калым.

— Их очень быстро от нас увезли. Видно, наверху что-то зашебаршилось. И видные специалисты были, когда их от нас увозили, да... Давали оценку вещам... Господи, чего там только не было!

— А лошади?

— И лошадей увезли. Всех, которых смогли собрать. А куда все это уехало, по какому адресу, я не знаю. Кто его знает, чья сторона в тот раз верх взяла.

Калым взвесил услышанное в уме.

— Да, и как же волк превратился в Тяпова? — спросил он наконец. — Что произошло?

— А ты разве не понял? — искренне удивился Высик. — Я ж волка совсем в другой лощине подстрелил, на другом краю того огромного поля. Да, я просил разыскать труп волка — но я ведь не говорил, где его искать. И надеялся, что его не найдут. Ведь Тяпова наверняка тот мужик подстрелил, когда из усадьбы выбирался. Не знаю, что произошло между ними. Может, когда Тяпов возник у него на пути, он, недолго думая, этого Тяпова изрешетил — в таких ситуациях всегда лучше первым стрелять. Если б сделали баллистическую экспертизу, то установили бы, что пули в Тяпова выпущены не из моего пистолета. Но, естественно, о баллистической экспертизе никто и не думал.

— Зачем Тяпов убивал? Что объединяло его жертвы?

— Убивал он ради безопасности волков. Или мстя за волков. Я немножко интересовался характером Тяпова, расспрашивал кое-кого, до его медицинской карты добрался. Он тоже пострадал в тот день, когда его брат разбился так, что остался на всю жизнь парализованным. Сотрясение мозга получил. С тех пор в нем заметней стала ненатуральная жестокость, задатки которой, впрочем, еще с детства у него имелись. Потом — контузия на фронте. Все это, наверно, и сыграло свою роль. При обыске в его квартире нашли кучу фотографий, рисунков и репродукций картин с изображением волков. Часть из них висела у него над кроватью. Были и книжки о волках, и научно-популярные, и романы всякие. И даже эти статуэточки обливного фарфора... Выяснилось, что он начал собирать эту коллекцию с сорок четвертого года, когда был комиссован и вернулся в наши края на руководящую должность. А потом, когда он сперва первым обнаружил клетку с волками, бесхозными, как и все остальное... Думаю, он их прямо из вагона ночью увел или прямо в клетке увез втихую. И тут добавилась его очень сильная — чуть ли не болезненная — привязанность к парализованному Володе. У людей типа Тяпова, знаешь, частенько встречается странная черта: вообще добрых людей — особенно, по их понятиям, убогих и бессильных — они ненавидят до отвращения и готовы всех передушить, но при этом находят и избирают одного исключительно доброго человека, которым любуются и для которого на все готовы, и охотно признают, что он намного лучше них самих. Принцип равновесия, что ли, срабатывает — на одной чаше весов много злобы, а на другой — то количество любви, без которого им придется признаться себе в собственной ущербности. Себя они любят в такой любви, себе доказывают, что способны на высокие и глубокие чувства — им после этого легче и спокойней зло творить. Такая вот загадка человеческой психики... Да, ну сам можешь дорисовать картинку: когда он понял, что волчиха беременна, то идея подарить брату волчонка стала для него всепоглощающей; особенно когда он увидел, как сам брат этого хочет. Все, других мыслей и другого мира для него не существовало. И, как всякий одержимый, он принялся ревностно охранять свой узкий мирок.

— А разве разумно было прятать волчиху на складах, при стольких воришках, при возможности ее обнаружения в любой момент? — спросил Калым. — Столько народу там шастало! Это ж — волчиху и себя самого на разоблачение отдать. Не увязывается с предусмотрительностью и осторожностью Тяпова.

— Увязывается — если вспомнить, что были два склада, залезть в которые и мысль никому в голову не приходила, — возразил Высик. — Пренебрежение среди местных жителей к тому, что на них хранилось, охраняло эти склады лучше любых запоров. А уж уговорить волчиху сидеть тихо Тяпов умел.

— Конечно! — Калым хлопнул себя по лбу! — Склады с книгами! Действительно, самое безопасное место во всей округе. И вашего предшественника нашли мертвым возле одного из этих складов?

— Нет, в стороне. У складов с мануфактурой. Тяпов явно предпочел напасть на него в том месте, которое не давало бы прямой наводки...

— А как же врач? — спросил Калым. — Он-то там бывал?

— Врач набрал разом запасец книг и несколько месяцев разбирался с ухваченным, пополнять библиотеку не лазил. Тут ему повезло. Побывай он там в январе-феврале — и он бы тоже познакомился с оборотнем...

— Он выжил, вы не знаете? — полюбопытствовал Калым.

— Я бы ответил, нет, почти наверняка не выжил. Он наверняка бы заехал меня повидать, если б дотянул до реабилитации. И переводов его у меня единственный экземпляр оставался...

— Вы их сохранили?

— Так и храню, — пожал плечами Высик. — Перечитываю иногда. Насчет качества судить не могу, но для меня в них явственно ощущается дух тех лет. И ночные страхи, материализовавшиеся то в оборотнях, то в арестах, и полумысли, стиравшие грань между

снами и реальностью, и мерзлые рельсы, и бараки, и кровь, и смрад. Наша жизнь отпечаталась на этих переводах; не знаю, по замыслу врача отпечаталась или непроизвольно, из-за того, что он слова из нашей жизни черпал — а может, мне их жизненность лишь мерещится, из-за обстоятельств, при которых они мне достались. Мда... мне там одно особенно нравится, про поганого старичка, который всю жизнь был дерьмом и барахлом, а теперь пытается подводить свои ничтожные итоги. Прямо вылитый я... Но это уже к другому разговору.

— Сколько же всего человек оборотень убил? — спросил Калым.

— Я думаю, вот этих пятерых, не больше, не меньше. Исчезнувших и сомнительные случаи — как с Зюзиным — я в расчет брать не стал бы. Понимаешь, ведь для оборотня было важно свой почерк соблюсти, чтобы в погибшем сразу признавали именно его жертву — впечатлялись, ужасались, запоминали. Он не стал бы ни прятать трупы, ни убивать так, чтобы его броской «росписи» на убитых не стояло. Недаром он и оружие особое подобрал — наверное, с помощью того же сторожа.

— Да... — кивнул Калым. — Картина в целом сложилась ясная. Есть кой-какие шероховатости, кое-что не уточнено до конца... В главном, однако ж, мы знаем, что и как было.

— Ты в этом уверен? — вдруг хмыкнул Высик.

— То есть? — выпрямился Калым.

— Я тут тебе целую систему выстроил, с маниями, складом мышления и прочим, чтобы вытащить наружу мотивы поступков Тяпова. Стройная система, ничего не скажешь, но, как и в любой подобной системе, есть в ней излишняя сложность. А если без сложностей? Если предположить, что волк не сбегал никуда, а умер — может, еще в дороге?

— Погодите, погодите, — перебил Калым, — разве парализованный и его мать не видели волка? Ведь они рассказывали вам, что волк сбежал, когда Тяпов переселял с их подворья волчью семью, верно?

— Не совсем, — указал Высик. — Если вспомнишь, их фразы звучали достаточно расплывчато. В них не конкретизировалось, когда именно сбежал волк, видели ли волка они лично или только со слов Тяпова знали о его существовании... А уточнять, что они имеют в виду, я не стал. Намеренно не стал. Во-первых, не хотел получить вдруг не тот ответ. Во-вторых, так приятно было, при помощи по-детски хитренького и наивного увиливания от ясности, оставить себе ма-а-ленькую форточку в неизвестное, в почти уничтоженную тайну... Неважно это все. Ты что, еще не понял, куда я гну?

— Чего тут не понять? — пробурчал Калым. — Если волк погиб и если Тяпов был оборотнем, то, значит, Тяпов, в волчьем обличье, и стал главой семейства и отцом волчат...

— И какие тогда еще объяснения и мотивации нужны! — подхватил Высик. — Он защищал свою семью и свое потомство. И этим все сказано! Всем мотивам мотив, глубже и четче некуда! Когда найдешь предельно простое, а потому и предельно надежное, психологическое объяснение — все остальное обязательно приложится. ... Да, знаешь, мне иногда кажется, что в темноте я перепутал лощины. Что на самом деле я убил волка именно в той лощине, где наутро нашли труп Тяпова.

— Перепутали? С вашей-то ориентировкой на местности? — невольно вырвалось у Калыма.

— И на старуху бывает проруха! — весело отозвался Высик. — Ну-ка, задам я тебе тест на внимание. Что повисло в воздухе, о чем я не досказал? Какие линии оборвал, а?

— Дайте подумать, — нахмурился Калым. — Ага... Во-первых, вы ничего не сказали о том, взял ли врач снег с кровью — на анализ в Москву и каков был результат. Ведь он бы наверняка рассказал вам об этом. Во-вторых... Да, а куда делась та пуля, которую вы нашли у инвалида Коли? Кстати, что с ним и с его женой случилось?

— Пулю я потерял, — сообщил Высик. — Да-да. Как это ни смешно. Засуетился. Забегался. Потом так и не смог ее найти. Инвалид Коля и его жена... Срока свои получили. А с анализом крови... Понимаешь, с ним какая петрушка вышла. Кровь оказалась не человечьей. Это установили сразу же, без проблем. И врач завез образец в одно ветеринарное учреждение, где были у него приятели. Там ему сообщили, что, да, кровь волчья или собачья, но есть странность с ее химическим составом. «Понимаете, — сказали ему, — можно предположить, что это кровь только-только родившей суки. Но тогда непонятно, ни как она родила, ни кого родила. Ее потомство еще в утробе сильно недополучало кальция. Оно просто не могло нормально развиваться. У них не сложилось бы полноценной костной системы. Интересно было бы взглянуть на ее щенков. Ничего не понимаем... Скорей всего какая-то ошибка. Или образец слишком нечист, или лаборантка могла напортачить при его обработке. Послевоенные сложности, понимаете... Потому что, если ошибки нет, то ваша сука, — тут говоривший даже голос понизил, — попросту родила беспозвоночных. А такого быть не может. Лучше всего — сделайте повторный анализ. Пари держать готов, этот анализ мы попросту запороли

по каким-то причинам». С тем врач и приехал ко мне. Поэтому он и не удивился, найдя свежеродившую волчиху.

— А тот щенок... из вашего сна... он был уродом? — спросил Калым.

— Нет. Слабенький был, но вполне нормальный. Жаль, я только позже узнал об одном народном поверье, а то стоило бы, может, и попристальней щенка осмотреть.

— Какое поверье вы имеете в виду? — спросил Калым.

— Видишь ли, оно больше распространено на Украине и по югам, но и для всех областей России не чуждо. Считается, что потомство вудколаков рождается без костей — благодаря этому оно тоже, при достижении зрелого возраста, становится вудколаками, или оборотнями, и может превращаться то в людей, то в волков. Пока оно не достигло зрелого возраста, его можно истребить, как обычных новорожденных, как обычных смертных, — но во взрослом виде на него уже нужен кол из осины или боярышника, или серебряная пуля, чтобы с ними покончить.

— Гм, понимаю, — Калым разлил по стопкам остатки водки. — В этом поверье отразилось нечто вроде логического вывода, что в теле вудколаков должна отсутствовать жесткая скрепляющая система: чтобы ничто не мешало им свободно трансформировать свое тело, легко вылепливая из него любую форму. Принцип пластилина, так сказать. То, что любят в мультфильмах обыгрывать. Да, очень соблазнительная ошибка в анализе. Хочется даже поверить в нее. Чудесного хочется, вы правы... Хотя вы правы, наверно, и в том, что не стали расследовать эту линию. Скорей всего при повторном анализе ошибка бы вскрылась и все обернулось бы пшиком. А так — остается чуточку приоткрытая форточка в неизвестное. Жаль было б совсем ее захлопнуть и на задвижку закрыть, нужна ж небольшая вентиляция, для свежести воздуха в помещении, а?

— Верно, верно! — подхватил Высик. — Именно, чуточку проветривать воздух в комнате, не давать ему застаиваться. Чтоб мозги не кисли. Будь здоров!..

— Одного не понимаю, — сказал Калым, когда они выпили. — Откуда первоначально взялась идея оборотня? Почему вдруг стали думать об оборотне, когда начались убийства? Поводов особенных не было, чтобы не искать более земных объяснений. Я имею в виду, не было солидных оснований для столь быстрого зарождения и распространения легенды об оборотне. Практически не было почвы для этой легенды. Почему она вдруг родилась — из воздуха, из ничего и разом оказалась убедительной для всех? Почему с самого начала отказались от мысли о примитивно и постижимо материальном убийце?

— Именно, что из воздуха она родилась, — указал Высик. — Видно, я недостаточно дал тебе прочувствовать атмосферу тех лет. Страх и беспросветность были разлиты в воздухе. Слишком много было страха. Это — как соляной раствор. Когда соли слишком много, она кристалликами выпадает на дне. Точно так же и кристаллики страха, вдыхаемого легкими из самого воздуха времени, уносились кровью в мозг и, накапливаясь, выпадали оформившимися слухами и искаженными представлениями о мире. Оборотень — это материализовавшийся сгусток страха, понимаешь? Эпохой рожден. Может, кто-нибудь мельком и видел волка. Может, кто-то собственной тени испугался, проходя в сумерках мимо места недавнего убийства. Любая причина, самая ничтожная, могла высечь искру, от которой пламень легенды и полыхнул... Это, знаешь ли... — Высик примолк и нахмурился. — Не угадать. Я кинул такую фразочку, что нам всегда доступно разглядеть происходящее по ту сторону волков. Но, боюсь, происходящее по ту сторону людей останется для нас недоступным... Ладно, давай я тебе переводы врача покажу.

Калым ушел в четвертом часу ночи. Благо, два квартала ему было пройти. Ничего, выспится, завтра воскресенье, ему племянника в детский сад не вести.

Высик прибрал со стола и улегся спать. Несколько взбудоражен он был. Сам себя растормошил, вдарившись в воспоминания, воскресив полузабытое и давно перечеркнутое. Впрочем, это от неожиданного сна прошлой ночи покатилось, оставившего маленькую занозу. Чтобы извлечь эту занозу, он и рассказал Калыму без прикрас давнюю ту историю — выговорился, не скрывая и стыда своего.

Высик знал, что после такой посиделки ему на душе скоро станет легко и спокойно. С тем и уснул. А остаточное напряжение — остаточные клочья тумана — навеяли ему еще один сон, где явь странно смешалась с несусветной фантасмагорией, с небывальщиной.

Сперва нечто вроде медицинского кабинета ему приснилось. И врач сказал:

— Да, с памятью у вас нелады. Надо вам ее освободить, чтоб все забытое вернулось...

— Что вы делаете? Гипнотизируете меня? — спросил Высик, наблюдая за ярко отсвечивающим скальпелем, который врач держал у него перед глазами.

— Не совсем, — ответил врач. — Если ваша память — это фильм, то я ищу кусочек вырезанной вами пленки. Выпасть этот кусочек никуда не мог, должен был остаться внутри вашего черепа, когда вы его выстригли. Вклеим его на место — и все в порядке.

И Высик увидел себя со стороны, увидел, что череп его открыт наподобие коробки проекционного аппарата, и как врач подцепил извивающийся кусочек пленки, и тот будто сам собой скакнул назад, в то место, из которого был вырезан. И после этого Высик увидел себя в небольшом зальчике, перед экранчиком, и проектор заработал, и сперва Высик был един в трех лицах, он и проектором был, и зрителем в зале, и на экране тоже был он. Но мозг быстро притомился, не хватало энергии мозга на то, чтобы поддерживать расстроение, и вот Высик остался лишь на экране, да и не экран это был уже вовсе, не проекция, а настоящая жизнь, и сам Высик был настоящим... Высик не мог уловить момент полного своего переселения на экран, просто сначала он зрителем, в зале сидя, слышал свой голос, а потом вдруг обнаружил, что стоит в барской усадьбе напротив оперативника и, уже кивнув на прощание, спрашивает его:

— Кстати, зачем вы серебряные пули пользуете?

— А где эта серебряная пуля? — живо спросил оперативник.

— Вот она, у меня, — Высик извлек пулю из кармана шинели и кинул собеседнику в руки. — Это у вашей братии что, для шика? А если б тебя по этой пуле нашли — примета-то какая особая?

— Увлекся, — усмехнулся собеседник Высика. — Надо было самому ее забрать. Забывчивость моя.

— Это что, навроде шика? — повторил Высик.

— И в смерти должна своя изюминка быть. Когда знаешь, что кому-то череп сейчас не свинцом, а серебром начинишь — совсем с другим ощущением курок нажимаешь. — Он вытащил у себя из кармана неиспользованную серебряную пулю и вручил Высику. — На, опробуй на ком-нибудь. Поймешь, о чем я говорю. Я не я буду, если особого смака при этом не испытаешь.

Высик еще раз кивнул — и ушел.

И сразу волк за Высиком погнался, и вот Высик уже на краю лощины и стреляет из-за дерева, всаживая в волка пулю за пулей, а волку было хоть бы хны, лишь от последней пули его как ударом отбросило, но он устоял на лапах и приготовился к прыжку, а Высик лихорадочно соображал, что делать, и увернуться успел, нырнув за ствол дерева от первого прыжка волка, и волк перекувырнулся, и, пока перекувыркивался и опять вскакивал — долю секунды это заняло, но для Высика время пошло страшно медленно и тягуче, как в замедленной съемке, — Высик успел свою последнюю надежду — серебряную пулю вытащить из кармана и зарядить в пустой пистолет, но у него все равно уже не осталось бы времени выстрелить, если бы волк не дрогнул на секунду и не замедлил с прыжком из-за раздавшегося неожиданно петушиного крика, и Высик выстрелил в него в упор... И волк рухнул, как подкошенный — последняя пуля, серебряная пуля, прямо в сердце ему вошла, а от всех предыдущих — как Высик мог теперь разглядеть — не было на нем ни царапинки. Высик перевел дух и посмотрел пристально на мертвого волка, и померещилось ему, что вроде волчьи черты начинают таять и человечьи смутно сквозь них забрезжили... — но тут весь сон уплыл во тьму, словно с перетасованными образами этого сна, уносящимися прочь, спало в Высике последнее напряжение, последний — остаточный — пар он выпустил, и улеглось в нем все разбудораженное воспоминаниями.

И дальше Высик спал крепко, безмятежно, без сновидений.

Стихи и переводы доктора Игоря Алексеевича Голощекова

Зачин для прозы

И стоило труда
Наладиться в Германию,
Где ходят поезда
Пока по расписанию.

Где жизнь моя течет
До одури нормальненько,
И где уже не в счет
«По рюмочке, по маленькой»?

И лишь порой из-за
Тумана многоцветного
Мне снятся голоса
Пространства безответного.

И сладок был бы сон
В протопленной обители,
Когда бы на рожон
Не перли френчи-кители.

Выходят на перрон
Порой послевоенною,
И тот же эшелон
С теплушкой неизменною.

И тренькает бачок
С водою кипяченою,
И этакий сморчок
Гнет линию ученую.

Да разве жизнь — была?
Да разве это — выжили?
Всю жизнь нас канцдела
Утюжили-мурыжили.

И в наши времена
Другая песня слышится,
Но та же тишина
Не дрогнет, не колышется.

Тарелки ль черный диск,
Транзисторы ль приемника,
Но тот же василиск
Глядит в глаза детдомника.

И мне невмоготу
Скрипеть зубами стертыми,
И видишь всю тщету
Ответа перед мертвыми.

Напой, напой, напой
Заветную считалочку,
Но лишь за упокой
Не вздумай ставить галочку.

Чтоб узнавалась кровь
Лазурными прожилками,
Чтоб запах детства — вновь
Магнитными опилками.

Чтоб, сотни детств впитав
Сквозь одурь сновидения,
Я, смертью смерть поправ,
Узнал свое мгновение,

Где солнце свет свой льет
Сквозь оторопь московскую,
Сквозь тополиный мед
На Первую Дубровскую.

И, им озарена,
Уходит в даль лукавую
Футбольная шпана
Походочкой шалавою.

А жизнь моя парит
Кругами несмертельными,
Где унавожен быт
Командами расстрельными.

И падает на цель,
Когтя мои окрестности
Рожденных в параллель
И времени, и местности.

Переводы из Уистана Хью Одена

Милая, с ночи застрял занозой
И день отравляет сон:
Мы в некоем здании, схожем
С железнодорожным, вокзальным,

Теснятся со всех сторон
Кровати, и, в общую полумглу
Погруженные, мы на одной из них, в дальнем,
В самом дальнем углу.

В застылости смутной грусти,
В обнимку, враждебно следя
За нами, на каждой кровати
Сидели пары; но кстати
Все делали мы, не будя
Часов: ты была безразлична
Ко взглядам, губами — легко, под чуть слышный
Шепот — мои найдя.

Но что же я так раздавлен
Раздвоенностью вины
И злого как яд сомненья?
Во сне, без стыда и стесненья,
Ты сделала то, чего я
Не желал всей душою, в иной
Любви мне сознавшись, — и, отвергнутый, жалкий,
Я покорно покинул тебя.

1936

Колыбельная

Спи-усни, любовь моя,
На моей руке, бессильной
Ни от злобы лет тебя
Заслонить, ни от могильной
Ямы; знаю — ночь в окне
Пеплом дня порхнет; и все же
Неразлучен в общем сне
Я с тобой, с живым твореньем,
Смертным, грешным, но, по мне,
Краше всех и всех дороже.

И ничем не стеснены
Ни душа, ни тело: славно
Видеть будничные сны
На груди Венеры, плавно
Дышащей, чтоб нас с тобой
Не встревожить; мир согласья
Снится нам за смертной тьмой,
Мир любви и мир надежды;
А аскета сон ночной
Опален дыханьем смерти.

А едва ночная тень
Отлетит под погребальный
Гул побудки, сразу день
Вцепится, маниакально-
Скудоумный, под залог
Нас возьмет; мы самый страшный
Долг вернем ему, но впрок
Чуть задуманную ласку,
Поцелуй иль шепоток,
Не теряй во мгле вчерашней.

Ночь прозренья, милый друг.
С ветерком румяным канет,
Но живого сердца стук
Пусть, занежив, не обманет
Новый день; благослови
Смертный мир на ясной зорьке;
Скрытых сил в твоей крови
Не убавит жгучий полдень;
Озарит нас взгляд любви
Даже в полночь ссоры горькой.

1937

Мисс Ги
(На мотив «Лазарет святого Джеймса»)

Ах, послушайте рассказик
Про мисс Эдит Ги,
Жившей на Клеведон Террас
В доме восемьдесят три.

Губы тонкие поджаты,
Левый глаз косит слегка,
Плечи узки и покаты,
Грудь запавшая плоска.

Серый саржевый костюмчик,
Шляпка бархатная и
В одну комнату квартирка —
Вот что было у мисс Ги.

А еще — зеленый зонтик,
Алый плащик вместе с ним,
И велосипед с корзинкой,
С резким тормозом ножным.

Церкви ближнего прихода
Посвящала все дела
И вязанием для бедных
Вечно занята была.

И вздыхала звездной ночью:
«Разве кто-нибудь поймет
Как мне жить с моим доходом
Только сотня фунтов в год?»

Раз ей снилось: королевой
На балу стоит она,
И викарием прихода
Танцевать приглашена.

Вихрь промчался в бальной зале,
Зала сгинула — и вот
В чистом поле на педали
Жмет она, усердно жмет.

А викарий их прихода,
Превратился он в быка
И за ней рванулся, низко
Опустив свои рога.

Сзади — жаркое пыхтенье.
Настигает, мчится вслед.
И невольно резкий тормоз
Тормозит велосипед.

Летом все цветет; зимою
Ветви мертвы и сухи.
Вся застегнута, к вечерней
Службе ехала мисс Ги.

Мимо парочек влюбленных,
Застегнувшись, как в футляр,
Отводя глаза, ненужной
Никому из этих пар.

В боковом приделе села,
Заиграл над ней орган,
Хор запел сладкоголосый
Над скамьями прихожан.

Опустилась на колени
И взмолилась от души:
«Не введи во искушенье,
Послушание внуши».

Дни текли, сменялись ночи,
Жизнь по крохам унося.
Вот мисс Ги педали крутит,
Застегнувшаяся вся.

Позвонила в дверь к хирургу,
Прислоня велосипед:
«Доктор, боль не отпускает,
День и ночь покоя нет».

Доктор Томас посерьезнел,
Он осмотр свой повторил.
«Эй, да где ж вы были раньше?» —
Он, нахмурившись, спросил.

Не притронувшись к обеду,
Доктор Томас мял в руках
Хлеб на шарики и только
Буркнул: «Штучка — этот рак.

Врут считающие, будто
Докопались до причин.
Он — убийца отлученных
От активных дел мужчин.

И бездетных женщин тоже
Он немало погубил.
Он — как клапан для отвода
Невостребованных сил».

«Что за ужасы, мой милый?» —
Говорит ему жена.
— «Я смотрел мисс Ги. Похоже,
Что не вылезет она».

В лазарет ее забрали,
И она ждала конца,
И лежала, одеяло
Подтянувши до лица.

Вот на стол ее выносят.
Прыснул, вырвавшись, смешок
Средь студентов. Мистер Роуз
Ее скальпелем рассек.

Мистер Роуз, он к студентам
Повернулся: «А теперь
Мы запущенной саркомы
Видим редкостный пример».

Со стола ее убрали,
В морг учебный отвезли,
И два вдумчивых студента
На занятия пришли.

С потолка она свисала,
Да, свисала там мисс Ги.
И два вдумчивых студента
Иссекли ей часть ноги.

1937

Беженский блюз

В десятимиллионном городе у каждого есть жилье,
Хоть особняк, хоть конурка — главное, что свое:
Но не для нас, дорогая, нам здесь пристанища нет.
Мы жили в стране, которая была для нас
всех милей,
Теперь лишь над картой Европы мы можем
взгрустнуть о ней:
Заказан для нас, дорогая, возврат в родную страну.

На деревенском кладбище в нашей родной стране
Тис расцветает снова по каждой новой весне:
Но не оживут, дорогая, просроченные паспорта.

Консул по столу грохнул, не дослушав меня
до конца:
«Без паспорта, юридически, вы мертвей мертвеца!»:
Но мы ведь живем, дорогая, мы ведь с тобой живем.

В Комитете по беженцам вежливо я был выслушан;
но в свой черед,
Они меня попросили обратиться к ним через год:
А сейчас как нам быть, дорогая, куда нам
сегодня пойти?

Пошли на митинг — оратор был злобен:
«Закрыть им въезд!
Иначе они нас выпихнут с наших рабочих мест!»:
Он о нас говорил, дорогая, он о нас с тобой
говорил.

Ты слышишь? — в ушах от грома ломит,
Гитлер гремит
Над всей Европою: «Каждый из них должен
быть убит!»:
Он нас с тобой, дорогая, он нас имеет в виду.

Ухоженный пудель в жакете гуляет, а хитрый кот
В полуприкрытую дверку, не зля никого,
прошмыгнет:
Ведь, дорогая, никто из них не еврей, не немецкий
еврей.

Спустились к портовой гавани, смотрели
с пристани вниз,
Где плавали рыбы, свободные от паспортов
и от виз:
В трех метрах от нас, дорогая, всего лишь в трех
метрах от нас.

В лесу мы завидуем птицам: легко им петь
на ветвях,
Не зная, что значит политика, не зная,
что значит страх:
Не зная того, дорогая, чем разумна разумная тварь.

Уснул я, и мне приснилось в тысячу этажей
Здание, с тысячью окон и тысячами дверей:
Но нашу дверь, дорогая, мы бы зря там стали
искать.

А на необъятной равнине, запорошенной снежком,
Всю местность десятки тысяч солдат прочесывали
кругом:
Ища нас с тобой, дорогая, в погоне за мной
и тобой.

1939

Что ты плачешь, глядя в сумрак
На распутье? Милый твой,
С ловчим соколом, с борзыми
Промелькнул перед тобой?

Птиц задобри, чтобы с веток
Не звенели голоса,
Подожди, покуда солнце
Тьме уступит небеса.

Зимний ветер зол, беззвездны
Ночи странствий; кинься прочь;
А раскаянье и ужас
Неотступны в эту ночь.

Мчись туда, где вечно плачет
Океанская волна;
Океан глубок и горек,
Но испей его до дна.

Ключик золота литого
Средь обломков кораблей
Ты отыщешь, все обшарив
В темных пропастях морей.

А затем — до края света.
Поцелуем уплати
Жутким стражам — и над бездной
Утлый мостик перейди.

И в безлюдном ждущем замке
Мрамор лестниц одолей,
Чтобы ключ вложить в замочек
Крепко запертых дверей.

Прочь сомнения и страхи!
Ты пройдешь сквозь бальный зал.
На себя прощально взглянешь,
Паутину сдув с зеркал.

Все. За деревом панели
Перочинный нож нашарь
И себя без сожаленья
В сердце лживое ударь.

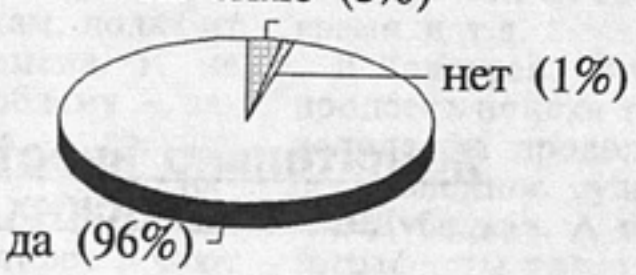
1940

Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

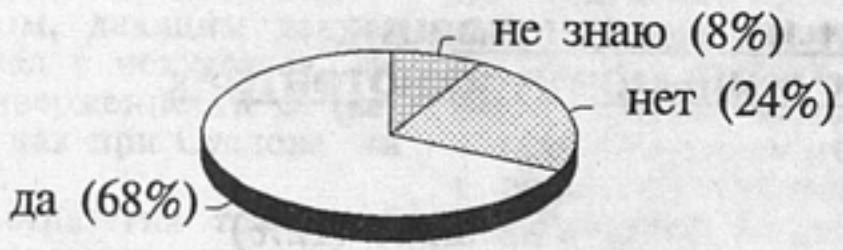
Лидеры общественного мнения кинематографистов о политике в сфере кино (часть II)

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

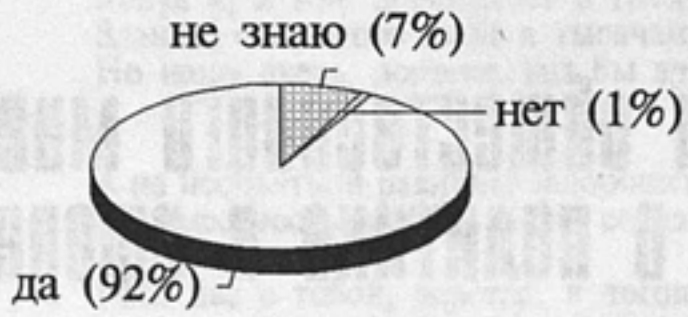
Государство должно помочь развитию российского кино



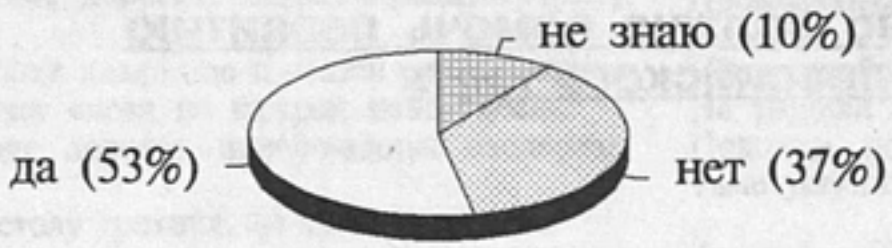
Необходимо создать государственную структуру проката



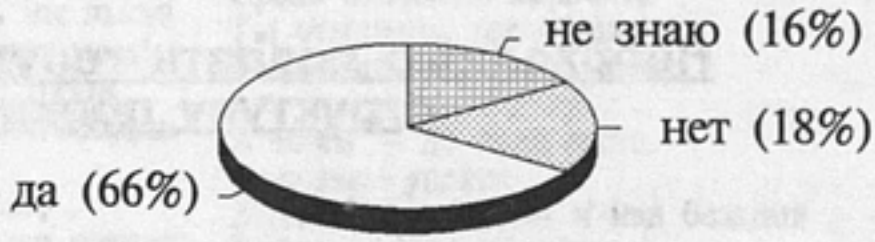
Производство определенной части фильмов должно финансироваться государством



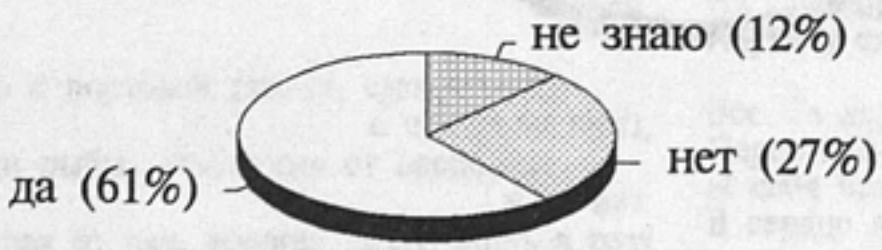
Необходимо ввести цензуру фильмов, попадающих на экран



Желательно ввести пошлины на ввоз американских фильмов в Россию



Нужны налоги на демонстрацию американских фильмов в кинотеатрах



Зритель по дешевке

Виктория Дубицкая. Выразители кинематографических мнений практически все убеждены в том, что государство обязано отвечать за судьбы национального кино — за это проголосовало 96 процентов опрошенных. Сегодня это суждение стало главным лозунгом дня. Государство должно дать денег на производство — 92 процента, обеспечить тираж копий — 80 процентов, на свои деньги финансировать рекламу — 62 процента, создать существующую на деньги бюджета федеральную структуру кинопроката, которой вменяется в обязанность демонстрировать в кинотеатрах российское кино, — 68 процентов. И, конечно, в любом случае оградить население от общения с американскими картинами, а производителей — от конкуренции с ними. В частности, обложить демонстрацию американских лент специальным налогом — 61 процент, ввести пошлины на их ввоз — 66 процентов. Если это будет выполнено, убеждены наши кинематографисты, то зритель вернется к родным картинам, полюбит их, как в старые добрые времена. И не надо на эту искусственную проблему — завоевание собственного зрителя — тратить столько времени, усилий, денег. Пора, наконец, и власть употребить!

Даниил Дондурей. Все зло, которое и чуют респонденты, заключается в том, что американские фильмы более дешевые. И прокатчики их крутят будто бы исключительно из-за цены, а не потому, что зрители хотят их смотреть.

Кому-то, может быть, и нужна эта фальшивая альтернатива: рынок или государственная поддержка. *Но такого противостояния нет!* Именно государство, особенно в России, призвано заниматься продуктивной селекционной работой на рынке. Этому про-тивостоит другая точка зрения, согласно которой государство должно выступать только меценатом, дающим деньги просто так — «за вклад в искусство». Не требуя взамен ни приверженности социалистическим идеалам, как при Суслове, ни коммерческого успеха.

Мне кажется, что стратегия тотальной безответственности в каком-то смысле даже циничнее, чем у теневой экономики или рэкетиров. Те господа хотя бы знают, что их деятельность неправедная и незаконная. Они никогда не выступают с обоснованием своих целей — жизни за чужой счет. Их ставка больше, чем жизнь. Хотя и кинематографисты находятся под угрозой профессионального удушья. Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Я не только приветствую государственную поддержку, но и считаю ее насущно необходимой. Проблема состоит лишь в том, чему она служит. Кому, так сказать, давать... Меня огорчает абсолютно социалистическое сознание лидеров нашей кинематографии, хотя это, наверное, вполне объяснимо. Может быть, все мы до некоторой степени скрытые большевики.

В.Дубицкая. Различия все-таки есть, даже при кажущемся сходстве. Если банкиры, не жалея денег, лоббируют в парламенте закон о запрете деятельности западных банков в России, то это значит, что в пространстве отечественного рынка они будут конкурировать друг с другом. А этих банков, между прочим, уже девять с половиной тысяч. Кинематографисты же, добиваясь ограничения ввоза американского кино, вовсе не хотят оказаться на рынке кинематографической продукции: состязаться, бороться за своего зрителя, за экранное время и т.д.

Д.Дондурей. Видимо, мы находимся в процессе поиска такой ниши, которая позволила бы продолжить наше традиционно обособленное существование.

В.Дубицкая. А мне кажется, что кинематографисты подсознательно мечтают о возвращении придворного искусства.

Д.Дондурей. Нет. Они не хотят обслуживать Ельцина или Черномырдина, как некогда лучшие люди обслуживали Лоренцо Медичи, Петра Великого или Сталина. Им хочется быть государственными людьми, но без принудительных социальных заказов, без ангажированности.

В.Дубицкая. Тем не менее я верю в искренность тех интеллигентов, которые увлеклись политикой. Меня смущает другое. Эта же самая кинематографическая среда, интеллигенция яростно выступали два года назад за разгосударствление кинематографа. Тогда и зрители в кинотеатрах еще были, и западные кампании охотно финансировали наш кинематограф. Теперь они вдруг становятся государственниками. Почему?

Д.Дондурей. Тогда было раз-государствление, а теперь за-государствление.

В.Дубицкая. Да, но взгляды и политические требования, которые радикально меняются вместе с изменениями экономического положения, как-то неловко наблюдать. Со стороны это выглядит как чистейший популизм. Или демагогия. Какие тут могут быть модели развития?

Д.Дондурей. И какая тут, право, Европа?..

Татьяна Окуневская

Татьянин день

54

Я в лагерной жизни: живу в бараке, работаю «придурком» в «Инструменталке». Мне надо выдавать кирки и лопаты бригадам, работающим на строительстве канала, я числюсь заведующей. Это место освободилось, потому что умерла от туберкулеза незнакомая мне литовка.

Я вывернута наизнанку: не знаю, как смогу пережить все, что вижу, — людей; взаимоотношения; страсти; взятки; борьбу за доходные места; за места, на которых можно выжить; за кусок хлеба — пауки в банке, только в банке побеждает сильнейший, а здесь хитрейший, подлейший. Микрокопия большой жизни, но там, за проволокой, все это распластано по планете, там можно обойти, не соприкасаться, здесь сконцентрировано, сплющено на клочке пустыни. Со мной происходит что-то похожее на то, что уже было однажды: поднимая из глубины колодца на веревке ведро с водой, намотала тяжелой, металлической ручкой веревку на барабан, упустила ручку, ведро полетело обратно в колодец, а ручка стала вертеться в обратную сторону и жестоко меня хлестать.

В «Инструменталке» есть одно спасающее обстоятельство — она землянка, в ней нет такой удушающей жары, в ней можно фактически находиться весь день, и главное, возможно начать писать задуманное письмо: окна нет, меня не видно, а когда подходят, то слышно. О письме решилась рассказать Жанне, как рассказала бы Нэди. Жанна подсказала написать еще и прошение о пересмотре дела: посылать отсюда бессмысленно, все прошения, жалобы, прямым ходом несут в «хитрый домик», и неизвестно, как, в зависимости от пищеварения, на него отреагирует опер, а потом, за редким исключением, все выбрасывается.

С Жанной что-то у меня ни дружбы, ни глубоких отношений не получается, какая-то она пустоватая, поверхностная, какой-то в ней институтско-комсомольский душок — ни мечты, ни планов о том, как она наконец станет хирургом, ни слова о Франции, юридически Жанна остается французской подданной. Скрытна? Нет, даже болтлива, любит приврать и как-то обособлена и от Георгия Марковича, и от главной хирургини, у которой она в подчинении, и от Анны, как-то уж слишком трусовато осторожна, но интеллигентна, добра, остроумна и страстно загорелась моей идеей с письмом.

Не представляю, как расстанусь с Анной, она через месяц освобождается. У нее срок всего пять лет, тогда, после войны, еще давали такие сроки.

Анна твердая, целеустремленная, решительная, смелая, честная, умная, сдержанная, талантливая, труженица, она своими руками навела такой порядок в лагере, что лагерь выглядит симпатичным: белоснежные, крашенные известью бараки, дорога обложена осколками кирпича, бараки начальства и столовая расписаны. Анна своим трудом добилась, насколько это возможно, общения с начальством, но несмотря на это, вдруг встрепенется: а вдруг второй срок! Освобождение из этого лагеря невероятное событие, вышли единицы со сроком пять лет. Анна волнуется за семью больше, чем за себя: мама, младшие сестра и брат на высылке где-то в тьмутаракани, только она может их спасти. Папа Анны — старый большевик, соратник Ленина — был расстрелян в тридцать седьмом году, но тогда мама как-то случайно уцелела с тремя детьми, а после ареста Анны маму с детьми выслали.

Пришла вторая посылка и письмо. Лихорадочно ищем, как с Нэди в передаче на Лубянке, потаенное, скрытое — ничего нет, все точно, строго: здоровы, Заяц кончает школу, о Борисе молчание, как будто он мертв, и пронзительная радость: «...твои знакомые Толстые передают тебе привет, они здоровы, вернулись на старое местожительство, только живут в другой квартире и на прямой своей работе». Левушка! Родной мой! Это он все сочинил: ему же дали имя в честь Толстого; старое местожительство — значит разрешили вернуться в Минск; другая квартира — значит получил наконец свою квартиру; прямая работа — значит архитектором. Я понимаю, что все письма будут полны утешений — ни я, ни они ни о чем печальном писать не будем... но факты... сами факты... ведь такое сочинить мог только сам Левушка, значит с ним все хорошо!

Не выживу! НЕ-ВОЗ-МОЖ-НО!!! НЕ-ВОЗ-МОЖ-НО! В мужской зоне побег; мальчик из Западной Украины глупо, наивно, просто куда глаза глядят, с отчаяния побежал, его на второй же день

Окончание II части. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8—11; 1994, № 3—4.

Татьяна Окуневская
Слева: в «Вятлаге». 1953

изловили в пустыне — без воды он сам выполз от жажды на дорогу, его схватили, притащили и полумертвого избивают вохровцы, пропускают сквозь строй, озверевшие, сами изнемогающие от жары, в одних грязных майках, у мальчика уж нет крика, а тихий стон из глубины души, бьюсь головой о стену, становится легче, шагов Пупули не слышала, рядом со мной мензурка, выпила лекарство. Пупуля отвела меня в барак, еле залезла на свои верхние нары, безразлично, что на меня набросились клопы... Забылась.

Писать, скорее писать, но Мария Прокофьевна боится выносить за зону письмо частями, муж у нее из этих же зверей, алкоголик, напиваясь, изуверски ее избивает, она несколько дней не появляется в зоне, и потом Георгий Маркович лечит ее. Муж Марии Прокофьевны какой-то младший офицер, прожженный чекист, если он письмо найдет, он ее убьет, и теперь проблема, где хранить написанное: о письме знает и Анна, она, как был бы и доктор, против написания, но посоветовала ни в коем случае не держать в землянке, и остается только больница, но там тоже, как и во всем лагере, бывают обыски, реже, но бывают... и остается только Пупулин стерилизатор, туда они не решаются лазить, им самим могут понадобиться стерильные бинты.

Прекрасная, тихая Пупуля согласилась, узнав, о чем письмо, хотя по-крестьянски рассудила: «Не может быть, чтобы ваш Сталин обо всем этом не знал».

Отпуск Марии Прокофьевны катастрофически приближается, она должна повезти письмо и сама вручить в руки Борису; если опустить письмо здесь, то это письмо, как и все письма, принесут оперу, и начнется следствие: кто вынес из зоны и бросил письмо заключенного в ящик.

У меня в «Инструменталке» обыск. Длится недолго, выворачивать нечего. Я спокойна. Беда миновала: Жанна только недавно, часа за два до обыска, вынесла мои последние листки, но карандаш забрали, хотя он мне полагается по должности, бригадиры, получающие инструменты, должны расписываться за них.

Почему был обыск? Кто донес? Откуда могла прийти беда? Неужели потому, что я подолгу не выхожу из землянки... ведь все же прячутся от жары где могут...

Жанна рассказала, что за мое место дерутся, дают взятки, клевещут на меня, значит взятки существуют не только у Салтыкова-Щедрина?

Ко мне в землянку пришла знаменитая Королева, фактическая хозяйка лагеря, заведующая складом продуктов, дьявол в юбке, в кофточке, в кепке от солнца: она жила в маленьком городке на Украине, когда городок оккупировали немцы, она нашла общий язык с гестапо, купила лошадь и телегу, узнавала, когда повезут на расстрел евреев и коммунистов, ехала вслед за гестаповцами, а после расстрела спускалась в овраг, рылась, снимала хорошую одежду и обувь и привозила в свой комиссионный магазинчик, который она открыла, и люди бежали к ее магазинчику узнать судьбу своих дочерей, сыновей, отцов по вещам на вешалках.

Она отвратительная: высокая, костистая, похожа на скелет, огромные руки и ноги, лицо некрасивое, наглое, улыбка кривая, она мгновенно окинула своими жадными маленькими глазками землянку. У нее политическая статья «измена родине» — 10 лет, осталось меньше трети. Почему она не бежала с немцами?! Верила, что найдет общий язык с кагэбэшниками? А кагэбэшники ее арестовали, все отобрали, и только теперь, здесь, где голод, она вознаграждает себя: берет взятки за то, чтобы через начальство устроить на лучшую работу, меняет морковку, капусту на заграничные вещи, начальство выносит за зону ее набитые деньгами и вещами чемоданы и куда-то отправляет. Протягивает мне руку — руки не подала, не могу!

Что ей надо от меня? Что она от меня хочет?

Когда Жанна пришла к ней менять мое платье, она злобно спросила: «Татьянино, что ли?» — швырнула шесть морковок и вилок капусты.

Освободился муж Наты и приехал увидеть ее и маленькую Татьянку, так это зверье не дало им свидания: в спецлагере не полагается! И невозможно было смотреть, как он, не сумев нигде переночевать, валяясь на песке всю ночь, издали глазами провожал Нату, когда ее вели в бригаде на работу, а вечером также издали, чтобы нечаянно не шагнуть на «запретку» и не получить пулю в лоб, молча до отбоя Ромео и Джульетта смотрят друг на друга.

Завыла сирена тревоги, я выскочить из землянки не успела, дверь кем-то захлопнута наглухо, свистит, воет, — в щелку увидела бешено несущуюся, мутную желтую тьму и надо всем этим огромный, спокойный кровавый диск солнца... Пыльная буря... жутко, и восторг... где Георгий Маркович, Анна, Жанна... какое счастье, что рабочие бригады не в пути.

В бараках в проходах ставят поперечные нары, значит будет большой этап, значит ГУЛАГ распирает так, что некуда девать арестованных. Разговор идет, что все москвички. Сама ни к кому не подойду, спрашивать ни о ком и ни о чем не буду. А Жанна будет у всех расспрашивать о Нэди.

О Нэди никто ничего не знает.

Туалет — это длинный, узкий барак у стены, разделяющей нас с мужской зоной, здесь не проволока, а настоящая стена, и по ту сторону стены в мужской зоне такой же туалет, входы в туалеты обращены к стене и отстоят от нее на ширину запретной зоны, и мужчины и женщины,

задыхаясь от хлорки, могут негромко переговариваться, умудряются даже перебрасывать записки, вохровец на вышке довольно далеко, он ни видеть, ни слышать не может, выслеживают оперы, подслушивают, сажают в карцеры, создают новые дела, но новый этап все равно бросился к стене искать братьев, сестер, мужей, сыновей, и мать нашла сына, рыдают, и я, не понимая их языка, рыдаю вместе с ними.

Опять не оказалось ни одной настоящей шпионки, хотела поговорить, вдруг придется сыграть — только статьи «шпионаж», а на самом деле они настоящие партизанки: совсем простая немка, еле говорит по-русски, нас ненавидит, как ненавидели мы немцев, ушла с товарищами в лес, когда мы подходили к их городку; а вторая очень любопытный человек: литовка, прекрасно говорит по-русски, молодая, сильная, смелая, узнав о существовании партизанского отряда «лесные братья», ушла к ним, научилась воевать, стала парашютисткой, хромает от ранения в ногу, поддерживает связь через ту же стену с «лесными братьями» в мужской зоне, будет бороться за свободу Литвы до последней капли крови. Ко мне отнеслась доверчиво, мы подружились, а когда случился какой-то невероятный побег из мужской зоны с приземлившимся самолетом, перелетавшим границу, и я побежала к ней узнать, что и как, коротко ответила: «Жаль, что это пока еще не мы».

Сегодня Мария Прокофьевна выносит мое письмо и прошение за зону, от страха, от волнения зуб на зуб не попадает, на вахте обыскивают даже своих, если они не в мундире: Мария Прокофьевна решила пронести письмо под одеждой, все-таки их редко, как нас, ощупывают руками, а в сумку могут полезть.

Попрощались с ней еще в больнице, и теперь незаметно каждый из своего угла следил за ней... вот она идет по дороге... вот подходит к вахте... вот вошла... вот лишние секунды не появляется с другой стороны... вот вышла... улыбается, как бы разговаривая с охранником, — эта улыбка для нас — пронесло, теперь она должна еще где-то во дворе спрятать письмо, чтобы не нашел муж.

Завтра рано утром Мария Прокофьевна уезжает с маленьким сыном в отпуск к родным и специально для меня через Москву, чтобы вручить письмо и прошение лично в руки Борису, а если его нет, то Маме.

Всей конспирацией ведает Жанна: Мария Прокофьевна должна дать моим из Караганды телеграмму: «Еду в отпуск к тете буду проездом у вас ждите». И когда письмо будет в руках у Бориса, тут же, чтобы мы не умерли от волнения, дать телеграмму нам: «Заяц окончил школу хорошо».

Вся корреспонденция приходит через КВЧ. Вызывают. Иду на глиняных ногах. Лейтенант дает телеграмму: «Заяц окончил школу хорошо», — понимаю, что мой восторг не соответствует тексту, но ничего с собой сделать не могу. Хорошо, что лейтенант болван, это не опер. Анна и Жанна ждут меня в землянке — молча обнялись и плачем.

Проводила Анну — и больно, и радостно. Также волновались, как с Марией Прокофьевной, когда Анна вошла на вахту и не сразу вышла, а потом вырвалась на волю и пошла танцуя, мы от радости тоже запрыгали, очень хотелось увидеть ее счастливое лицо, но оглянуться нельзя, в лагере есть примета: ни за что не оборачиваться и ничего не уносить с собой лагерного — вернешься обратно.

55

Бегу, задыхаясь, в больницу. Георгий Маркович прислал за мной не Пупулю, а какую-то больную. Боже, спаси его! У него совсем плохое сердце! Отлегло! Он стоит на пороге и улыбается... но значит, что-то случилось...

Заходим в знакомую, родную каморку: Пупуля наводит здесь такую чистоту, что хирургиня смеется: «Лучше здесь делать операции, безопаснее, а я обманываю Георгия Марковича: он считает меня лучшей рукодельницей мира, а я иголки в руках держать не умею, это руки западных украинок, прибалтиек, которых он тоже спасает от смерти, вышивают, но я выдаю все эти коврики, салфеточки за свою работу, потому что от заключенных Георгий Маркович никогда ничего не возьмет».

На столике чай, настоящий белый хлеб!

— Вкушайте! Это от вашего любимого опера вместо гонорара.

Все в момент сгамкала. Жду.

— Вот теперь на сытый желудок вы добрее, вот мы и поговорим, я мобилизовал своих дам, они побудут с больными вместо меня, и нас никто не потревожит. Начну с руки! Не подали руки Короле...

— Не могу! И не потому, что руки в крови — не могу своей сущностью... все во мне восстает.

— Вот об этом и хочу говорить с вами. Я волнуюсь за вас! Родная моя, послушайте меня, старика, я один могу помочь вам выжить в этом аду; здесь ведь королевы правят бал, значит, что же?! Из-за них сложить голову?! Не-т! Еще раз не-т!

Доктор лукаво посмотрел на меня:

— Вы же ели ее кур! Ее треску! Я же знаю, что Жанна ходила менять ваше платье на морковку, и не важно, что я знаю — знает она, что мы все зависим от нее.

Я расхохоталась, вспомнив, как мы с Жанной слопали по целой тухлой курице и не умерли, а в столовой вылавливали червей из трескового супа, и очень даже вкусный суп.

— Вы же не знаете, что только через Королеву начальство могло оформить всю эту тухлятину! К сожалению, я не смог присоединиться к вашим яствам, мой старый желудок не выдержал бы: в такую жару вохровские продукты портятся и вохровские лорды их не едят, а Королева оформила все это за счет лагеря: ко мне — как больничное питание, а треску — к вам, в столовую! Я бился над этими курами по законам настоящей химии: их трижды вываривали и чем только не дезинфицировали, и после всего я опробовал на себе, а потом разрешил дать молодым больным со здоровым желудком.

Я перестала смеяться.

— Да! Да! И если она захочет выгнать вас на общие работы, она это сделает в течение часа, она повязана с начальством, и даже я ничего не смогу сделать, не смогу помочь вам, хотя и ей — Королевой и «этим» я нужен — они очень дорожат своим здоровьем.

— Что ей надо от меня? Мы из разных миров.

— Вот именно, она хочет в этот ваш недосягаемый для нее мир, все остальное у нее есть, и эта недоступность бесит ее! Вы меня спрашивали, как можно было спрятать презрение в глазах, когда вы были у начальника, и я вам ответил — просто опустить глаза, и здесь тоже — просто сделать вид, что вы ее протянутой руки не заметили. Сыграйте это так же блистательно, как сыграли истерический припадок с лейтенантом, если бы тогда вовремя вы не приоткрыли глаз и не подмигнули мне, со мной действительно мог случиться инфаркт — большего я от вас не требую: сыграйте доступность, они должны думать, что могут приблизиться к вам...

— Но ведь в человека, как в растение, все врастает, и как потом обратно стать человеком?

— С умом станете. Вы не подумали, что творится в моей душе! Что происходит со мной! Как я живу в этом обществе.

Я схватила руку Георгия Марковича.

— Простите меня! Простите меня! Да! Да!

— И вам, кроме всего, как художнику надо постичь этих людей... не знаю, как их назвать... вы опять будете в искусстве... вы сейчас в самом расцвете... сколько вы сможете сделать с теперешним вашим зрелым видением... для творчества это лучшие годы... в концерте я все время думал об этом...

— Лгать, лгать... ну хорошо: я научусь играть с правдой, но с самой-то правдой как быть?! Она ведь глубоко запрятанная умрет! Она же должна побеждать ложь. Она активна! Она же не сидит на месте, она летит, она все развивает, она конфликт, она борьба, она завтрашний день, она суть жизни, как добро и зло...

— Умница вы моя, я слушал бы вас часами, да только я-то прошу вас не меняться, а спрятать эту правду, оберегать ее, вытерпеть все! Пообещайте мне: как только у вас будут критические минуты, ситуации, конфликты с жизнью, вы сразу же в вашем сознании будете вызывать дедушку доктора в белом халате... что замолчали?

— Боюсь.

— Что-то на вас не похоже... торжественно вас заверяю, что кусаться не буду...

— Я написала письмо Сталину о том, что творится в его отечестве...

Встал, повернулся ко мне спиной, не дышу.

— У вас есть верные люди, которые смогут доставить письмо именно ему? В нашей стране письма попадают к тем, о ком они написаны.

— Борис и Костя стали секретарями Союза писателей, бывают у Сталина, и я прошу их или положить письмо Сталину на стол, или сжечь.

— Они не сделают ни того, ни другого. Вы все еще не поняли, что этот ваш Борис — трус, а ваш Костя являет собой трехсотпроцентного конъюнктурщика, если партия прикажет, он сделает все. Вы действительно думаете, что Сталин ничего не знает?

— Я не думаю... я надеюсь... и что же тогда все это...

— Все это ужас, которому нет равного. Жестокость Грозного померкнет, Гитлер бесчинствовал открыто, уничтожал всех, кто ему мешал, Сталин изверг... шаман... ему не нужно никакое светлое будущее, у него все на лжи, на обмане, на уничтожении всех и вся, кто начинает это понимать, он темен, хитер, лицемерен, труслив, бесталанен, бесчеловечен, по-моему, психически неполноценен и жалок, как все маленькие люди, занесенные на гребень величия! О чем вы писали в письме?

— Без эмоций, голыми фактами описала все виденное, услышанное, познанное.

— Вы понимаете, чем вы риск-ну-ли?!

— Догадываюсь.

Вбежала Жанна и увела Георгия Марковича.

Беда упала на голову с неба: у меня не хватает лопаты — десять суток карцера. Хорошо, что не

поведут через весь лагерь с автоматчиком, через тридцать минут опер оформит документ, и я должна явиться сама. Говорят, что в карцере падают в обморок от жары, как на сковороде, все равно лучше, чем морозильник в Лефортовской тюрьме, и говорят, что там кишмя кишат изголодавшиеся клопы, все равно лучше, чем мокрицы, мокриц я больше боюсь.

Доктор впервые сам прибежал в мою землянку, там уже был опер — пересчитывала при них, пересчитывала — лопаты не хватает. Я спокойна, но Георгий Маркович вне себя.

— Почему же вы не пересчитывали у бригадиров инструменты, когда они их забирали и возвращали?

— Я им верила, потому что эти огрубевшие, изуродованные «перевоспитанием» люди ко мне замечательно относились: они, опускаясь ко мне в землянку, даже матом переставали ругаться...

— Нет! Нет! Нет! Старый я дурак! Вы неисправимы! Вам же нарочно могли все это подстроить! Первое, что надо сделать: попасть на место работ и искать там лопату, никому она не нужна, могли просто засыпать ее землей и забыть! Я сегодня был у больной девочки за зоной, у нее есть старший брат, надо как-то придумать, чтобы он пошел искать! И не огорчайтесь, у меня разорвется сердце, мы вас вытащим!

И доктор побежал.

А я и не огорчаюсь, я села и как-то ни на что не реагирую.

Лопаты не нашли. И я в полубессознательном состоянии восседаю на табурете в центре карцера, если, конечно, это сооружение можно назвать карцером, и стряхиваю с себя клопов, они ползут отовсюду, падают на меня с потолка... но сказка недолго сказывалась, четверо суток вместо десяти — и Георгий Маркович ведет меня в больницу и опять залечивает.

Приказ — с должности в «Инструменталке» снять и перевести на общие работы.

Это пострашнее всего, что творится в лагере: непосильный, каторжный труд, женщины вручную на строительстве канала ворочают пудовые камни, откалывают каменную землю, падают от тепловых ударов; на кирпичном заводе в воздухе сорок, и из печей полыхает семьдесят градусов, и противни с раскаленными кирпичами надо вынимать без рукавиц, голыми руками, какими-то тряпочками; дорога до лагеря — пять километров по раскаленному песку... представила здесь мою Грету Гарбо или Марлен Дитрих...

Вызывают в оперчасть. Закружило, завихрило, но иду спокойно, как бы даже безразлично — из окна «хитрого домика» просматривается вся зона от вахты до больницы, и опер, конечно, наблюдает за мной в окно... свобода или смерть...

— Садитесь.

Рассматриваю опера, я его вблизи видела только тогда, когда в землянке в который раз переворачивали лопаты: неинтересный, молодой — до тридцати, лицо наглое, подловатенькое, еврей. Все кагэбэшники Ивановы, Сидоровы, Петровы, а он Шнейдер, поэтому, наверное, и здесь, глуп — над его системой связи со стукачками смеется весь лагерь: вызывает как бы на какие-то допросы одних и тех же женщин раз в две недели, в основном сам подслушивает, подсматривает, создает дела, его любовница танцевала у меня в спектакле в тройке коней.

Встревожен, нервничает, начал допрос: писала ли я куда-нибудь, кто за меня может хлопотать, какие, с кем у меня связи в Москве... допрашивает хитро, осторожно, хочет поймать меня на чем-нибудь, у него могут быть неприятности; разговаривает со мной как с человеком — хамелеон... неужели свобода... письмо провалилось... дошло...

— Собирайтесь в этап, на вас пришел наряд из Москвы.

В голове буря! Бегу к Георгию Марковичу. Неужели домой! Постигнуть невозможно!

Весь лагерь вышел провожать меня на свободу. Тихонько от Георгия Марковича увожу свой номер СШ768. Спорола со спины. Сшили лагерную котомку — свою венскую кофточку и юбку везла в Свердловскую тюрьму в платочке Трилоки.

Прощание с Георгием Марковичем тяжелое, несмотря на наше невместимое счастье... не отрываясь, смотрю в его впервые счастливые глаза...

Я с автоматчиком в кузове грузовика, обернулась к Георгию Марковичу, еще раз мысленно попрощаться, посмотреть в счастливые глаза... не отрываюсь, пока лагерь не превратился в точку.

Сердце огромное... из него вырывают куски, а оно продолжает жить... биться...

56

Меня везут в купе проводника, в обычном поезде, без пересылок, в сопровождении автоматчика.

И опять предо мной железные ворота Лубянки: арест — Лефортово — Лубянка — Бутырская тюрьма — Лубянка — снова Бутырская тюрьма... как будто было вчера... значит, освобождают все-таки тоже отсюда и, значит, все-таки опять Абакумов.

Вводят на мой второй этаж. Нэди! Прошло восемь месяцев, неужели она в той же 14-й камере, о другом думать боюсь. Предо мной старший Макака... это я его так прозвала, уж

очень он некрасивый, похож на обезьянку, умную обезьянку, знаю, что узнал меня, даже как-то невидимо приветствует. В тюрьме та же могильная тишина, и я не знала, что существует отсек, параллельный центральному коридору, он неглубокий, кажется, камеры три — меня вводят во вторую, и я понимаю, что из этого коридора совсем не слышна оправка и шагов Нэди я не услышу.

Я в одиночке. Стараюсь ни о чем не думать, ничего не предполагать и часами хожу... но странно — так мгновенно привезти и никуда не вызывать...

Со счета сбилась, прошел, наверное, месяц, теряюсь в догадках.

Щелчок ключа.

Вводят женщину, узнаю, что сюда привозят из лагеря: либо за вторым сроком, но у нас еще и первый не отсижен, либо на переследствие, что бывает крайне редко, либо свидетелем. Я воскресла — значит переследствие.

Женщина молодая, малоприятная, не открывается, неразговорчивая и, как мне кажется, партийная жена. Наверное, мы все имеем свои сословные признаки; она — партийная дама. Ее тоже привезли из лагеря, думает, что свидетелем по делу мужа и называет фамилию Воскресенский, я присела на кровать: тот самый Воскресенский, который большой человек в ЦК, который отправлял меня на гастроли за границу, который тогда вызвал во мне удивление своей образованностью и интеллигентностью! Она и ее муж арестованы тоже в сорок восьмом году, что с ним, она не знает, и вот теперь ее привезли сюда.

Через два дня ее забрали с вещами, и я опять одна.

Похолодало, и в просвет намордника стали падать желтые листья.

Щелчок ключа.

На допрос. Та же «выходная» белая кофточка с юбкой, те же коридоры к кабинету Абакумова, лечу на крыльях, шкаф, дверь, кабинет... сидит за столом, но не такой, как всегда.

— Как вам снова понравилась Лубянка?

Голос!!! Интонация!!!

— Что молчите? В лагере лучше! Можно устроиться, не работать, дышать воздухом, получать посылки, писать письма!

В бешенстве подскочил ко мне.

— Дура! Вот оно на столе ваше письмо! Думала меня обхитрить! Сволочь!

Задохнулся от крика.

— Еще посмотрим, кто кого!! Я, значит, враг народа?! Я уничтожаю русский народ!! Русскую интеллигенцию. Да такую тварь, как вы, и вам подобных надо уничтожать!! Я убийца!.. Я...

Замахнулся, разобьет лицо, не шелохнулась.

— Дурак этот ваш Соколов. Она, видите ли, «кроткая»! Да я вас сгною, замурыжу! Замучаю! Я здесь хозяин! Понимаете, Я — Я — Я! Только с такими куриными мозгами, как ваши, нельзя этого понять!

Не ударил, в бешенстве забегал по кабинету.

— Вот сейчас здесь вы и расскажете, кто же был этот враг народа, что повез письмо?!!

— Кто-то из работяг на кирпичном заводе, где я работала, через вольнонаемных послал это письмо. Больше я ничего не знаю.

— Где конверт?

— Этого уж я совсем знать не могу.

— Врете! Уж не так-то вы глупы, чтобы послать такое письмо через кого-то неизвестного! Кто приходил к вам... женщина в зеленой кофте с мальчиком.

Мария Прокофьевна была в зеленой кофте.

Улица Горького. Вид от здания телеграфа на Охотный ряд. Фото Грановского. 1949. Из архива Музея им. Щусева

— Я этого тоже знать не могу.

— Ничего, заговорите. Мы вашу мать арестуем! Она все расскажет. Посмотрим, знаете вы или нет, когда я вас замурыжу в одиночку! Там и сдохнете! А рядом будет мотаться ваш Горбатов со своими бабами, жрать своих раков и сосать свое пиво! И мать! И дочь! И никто ничего не сможет сделать!

Нажал на кнопку.

— Взять.

Иду по кабинету, у двери повернулась и сказала:

— Я верю в то, что мы с вами поменяемся местами.

...Тихо, тихо, успокойся, успокойся; все надо обдумать, осознать, вместить, главное успокоиться, тихо, тихо, тихо...

Передо мной дверь моей камеры, и тут же щелчок ключа.

— На выход с вещами.

Мне конец. Нет. Ведут по центральному коридору и открывают камеру — ту самую, в которой сидел министр с дочерью, мимо нее проводят все камеры на оправку.

...Нэди! Я о ней буду знать!..

Бросилась на кровать.

Щелчок ключа.

— До отбоя лежать нельзя.

Что Абакумов хочет со мной сделать? Надо приготовиться ко всему, а не набивать себя иллюзиями свободы и терпеть крах.

Нэдиных шагов нет. В сотый раз прослушиваю всю оправку — Нэди в тюрьме нет! Нет! О страшном думать не в силах.

Здесь твердо Жемчужина, в той же камере, что и была, тоже одна, шаги ее.

57

В форточку начал задувать холодный ветер, раньше темнеет, наверное, это уже ноябрь, получается, что я в одиночке больше трех месяцев.

Надо все разложить по полочкам и держаться!

Первое: никто еще от одиночек не умирал... а может быть, умирал...

Второе: с голода тоже на Лубянке никто не умер... хотя не знаю... Нэди... но когда Нэди становилась совсем плохой, ее тут же переводили на больничное питание, со мной этого не случится, и, как я понимаю, санчасть у меня в камере никогда не появится, если только на вынос тела... наблюдение за мной непрерывное... интересно, сам-то заходит в тюрьму или ему рапортуют обо всем до мелочей... если бы не плеврит, я была бы ого-го... назло Абакумову!..

Гостиница «Москва». Охотный ряд. Вид от площади Свердлова. 1935—1938. Фото из архива Музея им. Щусева

Интересно, как я здесь числюсь?.. По номеру?.. В следственной тюрьме по закону нельзя держать заключенного с приговором... можно... нельзя... глупость... смешно... я железная маска... ведь действительно, как он кричал, никто никогда не узнает, что я здесь...

Третье: если даже я впаду в отчаяние, захочу покончить с собой... здесь этого сделать не дадут, можно не беспокоиться...

Четвертое, и самое главное, как говорят украинцы: «с глузду бы не з'ихать». Хочется заговорить, запеть, может быть, я разговаривать разучилась, делать этого ни в коем случае нельзя, может быть, Абакумов ждет чего-нибудь такого, чтобы объявить меня сумасшедшей... а, вообще-то, что ему от меня надо... неужели это просто месть за пощечину, которую я ему все-таки, наверное, дала... не думаю... но арестована-то я действительно без ордера по его записке, ворвались полковники и схватили... мне теперь снится эта записка какая-то нечаянная, наспех, даже не на полном листе бумаги...

Пятое: не сломаться — ходить столько, сколько я ходила, я уже не могу, силы уплывают, гимнастику делаю в полноги, на оправке от холодной воды начинается озноб, изнуряет голод.

Шестое: не думать о доме, чтобы не разбить голову о стену, здесь и этого не дадут сделать, свяжут... мысли о доме невыносимы... Какое счастье, что и дома, и с Левушкой все хорошо.

Щелчок ключа.

— На прогулку.

Прошло, наверное, недели две, как я отказываюсь от прогулок, вихрем начинает кружиться голова, и я стою у стенки, лучше, наверное, не терять силы и сидеть в камере, так чувствую интуитивно, а как лучше сберечь силы, не знаю... Нэди по крохам их берегла.

В намордник стали залетать снежинки... покружатся — улетают... что, уже зима?.. Теперь, наверное, скоро Новый год... как узнать, когда он придет... как-то осенью была такая вселенская тишина, что до меня долетел бой кремлевских курантов, и теперь сижу в шубе с приоткрытой форточкой, а вдруг опять долетит... девять... десять... одиннадцать... двенадцать... здравствуй, Новый, 51-й год!

Начались такие «сопли-слюни»... так мне себя жалко, такая я одинокая, брошеная, беззащитная... чтобы в волчок не увидели, что я плачу, легла на бок, и слезы незаметно стекают на переносицу, а потом в подушку... скорей бы весна...

Я теперь, чтобы не думать ни о чем, что может свести с ума, ставлю спектакли, снимаю фильмы, переделываю свои концерты, проигрываю роли, читаю монологи... увидела Джульетту перед принятием яда, не на роскошном ложе, а в ночной рубашке, на авансцене, по-детски сидящей на ковре, наивной, почти играющей с ядом... начало фильма: во весь экран женское, умное, сильное, красивое лицо... спокойно начинает говорить о красоте вселенной, а за ее головой клубятся войны, пожарища, смерти, рождаются дети, мечется человеческое безумие... Скорей бы весна, может быть, на намордник сядет воробей...

В Макаке что-то есть скрытое, глубоко спрятанное, внешне никак не проявляющееся: в нем железная вытренированность кагэбэшника, такие же, как у всех, бусины вместо глаз, только у него совсем маленькие, черненькие бусинки, ему не более сорока, а может быть, и меньше — здесь все вечно немолодые, высокий, поджарый, как волк, он старший, значит, числится в лучших, у него планка от орденов больше всех... почему они носят планки, а не ордена... чтобы не звенели при исполнении служебных обязанностей?

В Макаке под всем этим есть человеческое, и, когда он дежурит, мне легче: при смене дежурств старшие обходят камеры, слышно, как щелкают ключи, — щелчок ключа, ко мне быстро входит Макака, его бусинки впиваются в мои глаза, и почти слышимо ощущаю: держитесь! И уже без всякой мистики: каши больше, чем в обычной порции, щи гуще, в рыбном супе попадается хвост или голова селедки! Может быть, он мой поклонник по искусству, видел мои фильмы... Сирано... представить Макаку в театре или даже в кино невозможно, все «эти» живут другой жизнью, они понятия не имеют, что оно, это самое искусство, существует... иначе здесь работать невозможно... и чуть не расхохоталась при мысли, что Макака может влюбиться, да еще в такой мешок с костями, каковым я сейчас являюсь... так что же это... не вытравленное, не выбитое, не удушенное человеческое? Он не боится смотреть мне в глаза, прибавлять каши... он же знает, что я не простая птица: у них есть какое-то свое тюремное дело, в котором пишется обо всех вызовах, к кому, когда, он же читал, что у меня единственный вызов к Абакумову, значит, я птица абакумовская, а может быть, и повыше... и он видел мой приговор...

58

За намордником вьюга! Вьюга... Значит, наверное, это уже февраль! А почему это я жду весну, лето? Дурочка я, я же приближаюсь к своему концу... нет... на Лубянке умереть не дадут — не положено, в больницу точно не положат... значит, все-таки что-то должно произойти...

Интересно, у меня в голове все еще дома или уже нет... Прогуливаюсь по своей жизни, как по аллее... Мысленно пою: сначала во мне возникает музыка большого оркестра, потом подхватывает мелодия... А может быть, Берия приказал меня арестовать... почему о нем никто ни слова... нет! нет! и нет! Он, наверное, и не знает о моем аресте... мало ли что я ему наговорила... он над этим, если умный, должен смеяться... моська на слона... а насилие... ему, человеку, привыкшему получать все, чего только он ни пожелает, доставляет наслаждение, как всем завоевателям во все века... только ему от меня было нужно еще что-то другое... когда мы вошли в его загородный дом и я увидела зимний сад с апельсинами и лимонами, он своей лисьей хитростью понял мое удивление, и только мы сели за стол, передо мной, как в сказке, появилось блюдо с этими только что сорванными с веток апельсинами и лимонами... неужели тогда, в первый раз, он меня готовил для Сталина...

Какой невыносимый, тяжелый день... значит, с Георгием Марковичем плохо... его сердце на волоске... его мысли обо мне... я начинаю действительно сходить с ума, когда думаю о том, как он ждет моего письма со свободы... до конца ведь всего он о нашем строе не знает... а такое прийти в голову нормальному человеку не может... Георгий Маркович... Нэди — даже в моей-то голове не умещается! Зачем их надо уничтожать! Только за то, что Нэди слишком много знает о Лубянке, так же, как та несчастная фрау!

Здесь пол, стены, потолок — все пропитано муками, голодом, страданиями, горем, бессонницей, тоской, давит все, душит... от волчка не отходят! Следствие было игрушкой! Владо выплыл из стен

прекрасным, нежным, сияющим, любящим, преданным, сердце с его сердцем бьется ровнее... жизнь выносимее... Где он? Знает ли маршал о нашем романе? Простил или мстит? Разрешил бы Владо жениться на мне? А если бы я тогда уехала к Тито в Югославию, как бы я жила на чужбине в золотой клетке... я нашла бы своего Марса и поставила бы его в хрустальную конюшню... я была бы богатой и сделала бы всех людей счастливыми...

Неужели весна! Над намордником солнце!

Весь день со мной Папа и ослепляющий свет из очей Баби, мы распеваем с Папой его любимый романс... «вставай скорей, не стыдно ль спать, закрыв окно, предавшись грезам, давно малиновки звенят, и для тебя открылись розы...». Папа и пел не так, как все, только для себя и только в моем присутствии... и все Папа делал не так, как все... он ел так вкусно, так красиво, что сытые начинали хотеть есть, он улыбался так, что все вокруг начинали улыбаться... его лицо передо мной такое реальное, близкое... родное... и его материнские руки... у них с Малюшкой был настоящий роман, и эта пигалица, козявка, эти от горшка два вершка неслись Папе навстречу, только услышав его голос! У нас с Мамой она ревела, как будто ее режут на части, а как только Папа протягивал к ней руки, она мгновенно замолкала, и щебечет и смеется... так, наверное, было и со мной маленькой... Мама не могла скрыть свою ревность... один раз уже взрослой я видела у Папы в глазах слезы... мы стояли на нашем Никитском бульваре. Папа держал меня крепко за руку, раздался адский взрыв, Папа сжал мою руку так, что захватило дух: взорвали великий Храм Христа Спасителя, построенный на деньги народа героям, спасшим Россию от нашествия французов в восемьсот двенадцатом году... а когда выкорчевывали по приказу Сталина вековые деревья на Садовом кольце, посаженные еще при Петре Великом, я впервые услышала, Папа ругается... «негодяи, ублюдки, изуверы»... представить не могу Зайца студенткой... а Наташа... прижилась ли она в доме... Мама любит Зайца какой-то эгоистической любовью, и ничего у нее, кроме Зайца, кофе и «Беломора», нет, она вела дом, никогда не работала, ни разу в жизни не зашла в магазин, все мы ей приносили... так она и прожила жизнь в невидимых митенках... бедная моя Мама... как моя молочная дочь... она старше Зайца на шесть дней, ей уже тоже семнадцать... у ее мамы началась грудница, пропало молоко, и пришлось мне ее выкармливать... она меня любила... что теперь она думает о моем аресте... Зайчишка мой, в какой институт ты поступила... где экономка... где домработница Паня... она же тоже еще совсем девочка; может быть, только на год старше Зайца... она меня боготворила, смотрела на меня, как на икону... ее глаза, когда меня уводили, забыть невозможно... что же сейчас творится в ее душе...

Я счастливая! У меня был Папа! Я была любима! У меня были в искусстве горячие поклонники... друзья... враги... лет пять назад раздался телефонный звонок, звонила жена того самого милого ревнивого поклонника в Реалистическом театре, со смешной фамилией Аи, посвятившего мне тогда первую в моей жизни поэму, и сказала, что ее муж попал под трамвай и погиб и она хочет прочесть мне найденное в его столе написанное незадолго до смерти стихотворение:

Мухи жгут и не кусаются,
С неба льет весь день вода,
Это осень называется? Да?
Отчего ж в осенней сырости
В сердце выросли цветы?
Это кто их, друг мой, вырастил?
Ты?!

И тихо добавила: он любил вас одну всю жизнь... с той первой поэмы прошло пятнадцать лет... театр живет во мне, как звон рассыпавшихся золотых монет... это, конечно, весна... ночью слышна капель... и я таю: этот пол я натираю, как и в четырнадцатой камере, до блеска, но теперь только кусочками, за целый день и через день, и это-то уж скрыть от них невозможно... пить воду стала меньше, появились отеки, неужели дистрофия...

Если бы мне сейчас сказали бежать к свободе, могла бы я добежать?.. Рассказывали, что когда открылись ворота нацистских лагерей, все бросились к воротам, многие не доползали и умерли у ворот... А собственно, за что я сижу... как узнать эту тайну... почему я здесь... зачем... жаль, что я не занималась политикой... было бы не так обидно... ну, в этой-то камере я за письмо к Сталину... а вообще...

Мучительно хочу вспомнить, что же я писала в этом письме... оно получилось большим и, видимо, получилось правдивым — Лубянка и лагерь страшными ... иначе бы Абакумов не пришел в такую ярость, перечитав его через два месяца... опять тайна «лубянковского двора»: почему он не вызвал меня сразу, когда привезли... вел следствие, кто привез письмо?!

Мария Прокофьевна не выходит у меня из головы даже во сне... если Борис предал и ее — проклятье упадет на его голову.

Когда я думаю, что ее могли арестовать, а еще хуже — как ее избил муж, узнав о письме, избил так, что и Георгий Маркович не смог ее спасти и она погибла, как тот мальчик из Западной

Украины, бежавший из лагеря, которого добили до смерти, муки становятся непереносимыми... сорваться нельзя: замуруют в карцер, и тогда мне конец...

59

Это весна — пробился в намордник лучик солнца...

Меняю режим: пол натирать буду только раз в неделю, а все силы соберу на прогулку — надо хоть эти двадцать минут побыть под солнцем... если смогу...

Ртом хватаю солнце! Надо жить! Надо выжить! Я должна выжить! Я хочу выжить! Я буду ходить босиком по траве! Я увижу небо в звездах! Я должна повторять, как молитву, каждое утро эти слова!

Показать, что во мне что-то изменилось, нельзя. Интересно все же: Абакумов сам наблюдает за мной? И если не Берия меня приказал арестовать, значит, все-таки Абакумов...

Надо все собрать по крохам: о пощечине мне сказал Соколов... не мог же министр сказать ему об этом... значит, были где-то разговоры... почему вдруг Абакумов пишет записку и меня забирают больной из постели... привели меня к нему сразу, как только они приступают к ночной работе... несмотря на то что за мной следили, он был удивлен, хотя после Кишинева я болела и больше недели никуда не выходила... что-то ведь он хотел от меня, приказав привести из дома в свой кабинет... потом пустота... потом задним числом был выписан ордер... и приказ Соколову создать дело... зачем... для ордера, чтобы меня документально оформить?.. Вспомнить не могу, сколько раз Абакумов вызывал меня для светских бесед с пирожными и фруктами... увезли в Бутырскую тюрьму и тут же обратно... он явно упустил меня из своего лубянковского чрева... и самый странный этот последний вызов... сама мизансцена... не у его стола, а в конце кабинета у конца стола заседаний... почти рядом... ведь тогда в моем сознании промелькнуло, что он меня боится... что он хотел от меня... может быть, это страсть... удивительная... с самой войны... Слова Бориса на встрече Нового года в ЦДРИ: «За колонной новый министр КГБ, он в штатском и вообще не имеет права здесь быть»... его глаза неотрывно наблюдали за мной... ценой свободы он хотел добиться меня... страсть, скованная трусостью... он не Сталин и даже не Берия, он рядом с ними плюгавка, он не мог себе позволить все, что угодно... и Бориса не боялся... видимо, знал его... «будет рядом мотаться со своими пивом, раками и бабами»... ни Валю, ни Макарову, хотя они тоже встречались с иностранцами, он не решился бы арестовать, за их спинами мужья... я погибла бы все равно в лагере, если бы не написала это письмо Сталину... может быть, какие-то подспудные силы заставили Абакумова отказаться от меня... а может быть, он хочет опять довести меня до крайности и опять вызвать на светскую беседу с фруктами и пирожными... нет... нет... и нет... прочтя письмо, он понимает, что его мостов ко мне больше нет, даже ценой свободы... теперь это действительно месть за все, что я о них написала... о нем... об их системе... но опять странно... ну написано письмо... оно у него в руках... о нем никто не знает, и я опять чувствую в нем какую-то боязнь... зачем меня надо уморить в одиночке... может быть, он знает о Берии...

Щелчок ключа.

Макака.

— На прогулку.

Ну ничего! Ничего в этом Железном Феликсе не дрогнуло, ни в лице, ни в глазах, но я опять слышу его «молодец»: он, конечно же, прочел в моем тюремном деле, что я уже два дня выхожу на прогулку...

Зашевелились мои соседи с левой стороны, правая стена моей камеры выходит в коридор, они, особенно новенькие, никак не могут понять, что за привидение, призрак сидит в соседней камере, и начали стучать мне в стену: как из-под земли вырос Макака, смотрит на меня в упор, и я опять слышу «ни в коем случае не вздумайте подойти к стене», и тут же щелчок его ключа к соседям, не загремели бы они в карцер...

Тюрьма полным-полна — не набита, как в 48-м, но свято место пусто не бывает — все камеры полны!.. Интересно, какой сейчас свирепствует указ — КГБ живет указами, идущими с самого верха: арестовать побывавших за границей; арестовать детей, родители которых арестованы и расстреляны в 37-м году, даже если им только по 17 лет, как Леночке Косаревой; арестовать всех недоарестованных детей «бывших»; арестовать всех, кто общался с иностранцами; арестовать всех, кто позволяет себе жить не по указке... как эта наша начальница кадров в театре, махровая кагэбэшница, уговаривала меня вступить в партию... я до смешного подхожу ко всем указам... у них классовое чутье развито, как у хищников обоняние... арестовать снова тех, кто был арестован в 37-м году и нечаянно вышел на свободу... Левушка!

Господи! Спаси от несчастий Левушку, Зайчишку, Маму, Георгия Марковича, Нэди, Марию Прокофьевну!

Понять невозможно, зачем вся эта огромная, работающая бесперебойно, круглосуточно страшная машина, этот Молох, пожирающий людей: генералы, полковники, подполковники, соглядатаи, подручные, мастера заплечных дел, армия, тома дел, исписанных их руками за тридцать лет... нужно построить высотное хранилище... просто забирали бы людей и расстреливали или высылали... из головы не выходит история, рассказанная Нэди, как в арестованного генерала влили стакан касторки, с ним творилось что-то невероятное, и они потешались...

Соколов знает, что я здесь? Конечно, нет. Не может знать.

Нэди говорила, что Соколов ко мне хорошо относился, а я без ужаса его вспомнить не могу... его лицо в той комнатушке в Лефортовской тюрьме.. замерзший... у раскаленной печи... он создал бы любое дело, если бы ему приказали... как стыдно перед Трилоки за нашу страну... наивный индиец, он же никогда не поймет, почему меня вдруг схватили, почему за ним следили, он-то еще знает, что ничего, кроме романа, между нами не было... почему многого из следствия вспомнить не могу... может быть, когда я подписывала протоколы, мне курили в лицо какой-нибудь дрянью... я никогда не подписала бы ни на кого... ложь... здесь ломают всех... Нэди рассказывала, как мать, подписав протокол против сына, в камере перегрызла себе вену... протоколы, признания, подписи — все это дым... но, мне кажется, что мои слова против Сталина, тост против грузин в протоколы Соколова не попали.. это самое опасное обвинение... он ни разу плохо не сказал о Папе... он явно знал о Левушке и пощадил меня... он, как и Абакумов, плохо относился к Борису — бросил как-то фразу: «крахмальные воротнички, видите ли, ему нужны каждое утро»... а действительно Борис привык уже к тому, что каждое утро, когда он выходил из своего прокуренного кабинета, ему или Мама или Паня подносили крахмальную сорочку... откуда они об этом знают... может быть, меня арестовали потому, что Борис в нашей семье становился интеллигентнее... а им это не нужно... им нужен верный, твердокаменный слуга... и почему Соколов, зная о моей вере в порядочность Бориса, не разрушал ее... почему он преподнес меня Абакумову как «кроткую»... я его все-таки убедила в своей кротости... когда он читал мою тетрадь, усмехнулся и сказал: «Тихая, тихая, а вот эпиграммку-то о вас написали — «И твоя судьбина будет резкая, если не взлюбила Окуневская...» Прилетел, прилетел! кроха! моя пичуга! чирикает... смотрит на меня... не шевелюсь... не улетай... не улетай... ты тот самый друг с переделкинского балкона... ты нашел меня... ты помнишь, как ты ждал, когда я проснусь, и начинал восторженно чирикать... улетел...

Ох, как мне сегодня плохо! Очень плохо! Ну, совсем плохо... и не легкие... сердце... наверное, стенокардия... начинает душить, жизнь кончается, вздохнуть невозможно, хочется рвануться к форточке... Нельзя! Нельзя показать свое бессилие... что сделать с моим дурацким лицом, на котором все написано, как сделать лицо Макаки — у моего Железного Феликса лицо Железное, каменное... неужели нельзя победить тело... ведь сидели же в Майданеке — кожа и кости и не умирали, пока не доходили до полного истощения, а я ведь здесь объедаюсь... значит, держались духом... во всяком случае, умереть мне здесь не дадут... что он от меня хочет... конечно же, не убить, убить он меня может в секунду, чем угодно, когда угодно, как угодно... подбежать разбить окно, перерезать вены... совсем сдурела...

Макака задержался вместо обычных десяти секунд — двадцать, впился глазами: «Ну! Ну! Ну! Держитесь!» А может быть, мне все это кажется из чувства самосохранения... нет, нет и нет... даже душ, если он в дежурство Макаки, страшный, вонючий, осклизлый, тоже в подвале, как в Лефортовской тюрьме, кажется не таким страшным.

Почему я Бабанову не смотрела десять, двадцать, тысячу раз... почему в сумятице жизни все было некогда... удивительный, тонкий, душистый, сияющий цветок среди чертополоха... а Коонен... она была, наверное, уже в возрасте, и все юные безапелляционные типы вроде меня, конечно, заявили бы: «Старуха», а я даже сейчас вспоминаю ее без возраста и почти физически ощущаю ее заманивающую, дурманящую магию — она несла в себе мир... когда в «Любви под вязами» спускалась по лестнице на любовное свидание с пасынком, когда в Клеопатре прикладывала к сердцу змею... я это видела!.. Я счастливая!.. Для меня Гилельс впервые сыграл Вагнера... Я была поражена, как громом... если бы я сейчас услышала эти звуки — ох, Абакумов, долго бы я могла еще сопротивляться вашей кровавой клике без роду, без имени, без отчества... дали бы побродить по лесу босиком... дали бы понюхать, потрогать пармские фиалки, это созданное самим Богом чудо изысканной простоты... послушать Карояна... прикоснуться к Апухтину, Лермонтову... дали бы бумагу и карандаш, как, наверняка, даете Жемчужиной — я бы написала что-нибудь похлеще «Капитала»... дали бы книги... я ведь даже своих классиков знаю только по школьным урокам... интересно, буду ли я играть свои роли лучше... сыграю ли я когда-нибудь Гамлета... а что Жемчужиной сейчас в передачах приносят диабетическое, все-таки поди сам Молотов собирает передачи... а что бы сейчас съела я... стоп...

Вот и весна ушла — наверное, скоро год, как я сижу в одиночке... в камере стало душно, жарко и во дворе на прогулках в вонючем, каменном мешке тоже... Опять начала кружиться голова... На крышу меня не водят... и хорошо... Там совсем рядом слышны кремлевские куранты и людской гул...

Я не ошиблась. Это не мистика. Мой мир перевернулся: обед вносит сам Макака, как всегда, холодный, жесткий, безразличный и опять без звука: «Не сразу ешьте, будет плохо». Начинаю осторожно есть щи... кашу... на дне миски кусок сливочного масла... собрала себя в комок, чтобы ни слезы не упало в миску, и даже с неприязнью съела две ложки каши, но оставшуюся волю собрала в кулак, чтобы не наброситься на эту кашу, не предать его, он должен знать, что со мной можно ходить в разведку.

Теперь я в дежурство Макаки ем или сладкие, как компот, кислые щи, не знаю, сколько кусков сахара он в них кладет, или кашу с жиром на дне миски.

Так хочется спросить у него, где Нэди. Он знает здесь все — знает опытом, чутьем, знает, куда выводят, зачем, эти его «дважды два», его альма матер, но я не смею заговорить с ним — я его подведу... когда меня ведут в душ, в этот страшный подвал, в котором Нэди встает передо мной окровавленной, в этих подвалах расстреливают, я, наверное, начинаю метаться, он тогда опять впивается в меня глазами...

Проснулась и ощутила на лице брызги моря... волны накатываются и ласково, спокойно, откатываются, и мы сидим босые у кромки воды и брызгаемся... Зайчик, Ядя и я... а потом гудок парохода, и в сердце стучится из глубины веков мое волжское, саратовское, и так сладко, тоскливо... где было возможно, Зайчишку и Ядю брала с собой... в замерший в белых ночах Ленинград... в Зимний дворец... в «Давида Гурамишвили»... в Ригу... в Боровое... в Боровом были кони, и я научила Зайца ездить на коне... Зайчонок мой... как ты сейчас живешь между Мамой и Борисом... как тебе... стоп...

Улица Чкалова. Вид от Курского вокзала. Фото из архива Музея им. Щусева

Запрещаю себе думать о доме, о еде, о Нэди, о моей стране! Я запрещаю себе думать о том, что может довести меня до неистовства, кричать, биться в двери камеры! Я должна выжить! Я обязательно должна выжить! Я обязана написать своему народу о нашей стране, о том, что творится в ней, я должна поднять голову из холуйства, в которое нас втягивали, подкупали, делали нас такими же, как они сами!

Улыбаться я научилась тоже про себя, совсем невидимо: перед моим арестом было громкое «дело» одного из «этих», какого-то Александрова, члена ЦК по культуре: их поймали где-то на даче, погрязших в разгуле и разврате, и мне сразу представился, только бы сейчас опять не расхохотаться, утонченный разврат этих «вождей»: сняли брюки и, напившись, бегают по даче в кальсонах с развязавшимися тесемками.

Все чаще всплывает образ полковника, сидящего на следствии молча, в углу комнаты... совсем молча... смотрящего мне в лицо... неужели это действительно родной дядя, сводный Мамин брат... перебираю в мозгу все, что запомнилось из детства: тайна знакомства с их семьей только одной Мамы, они переехали из Саратова жить в Москву... жить и работать... потом, когда я стала взрослой, Мама сказала, что дядя работает в КГБ... Баби разошлась с Дедушкой, когда Мама была совсем маленькой, ее воспитывал отчим... Дедушка тоже женился во второй раз, и родился сын, полковник КГБ — ну просто как в плохом детективе... Мама совсем не похожа на Баби — значит похожа на Дедушку... кто он... я даже не знаю его фамилии... этот полковник, значит, похож на свою маму... он всматривался в меня... искал свои черты...

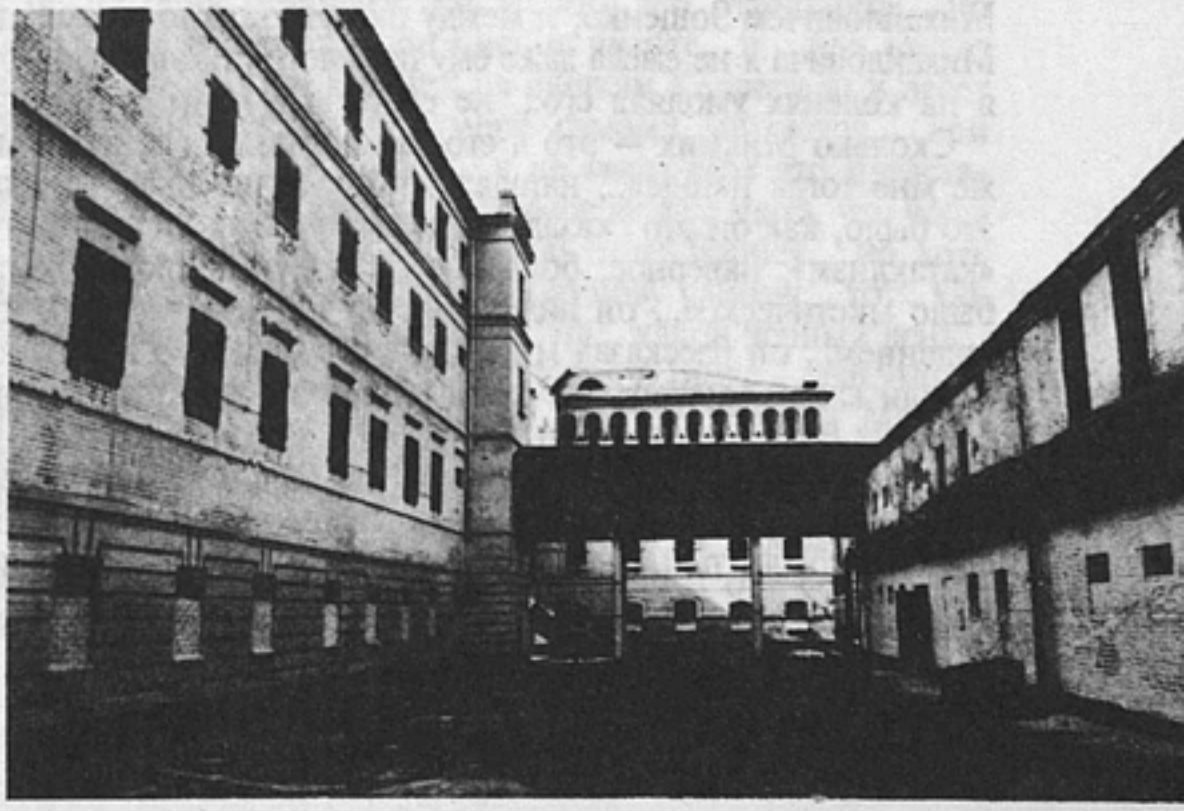
Это все, что я знаю о своей родословной от Мамы! Безродная! Подкидыш! Будьте прокляты революции и наша, и все, сметающие все человеческое... все лучшее в нации... в отечестве...

О Папиной родне я тоже не знала бы ничего, если бы не тетя Варя — все было тайной, все скрывалось, чтобы не было беды, неприятностей: их было шестеро — три сестры и три брата, они откуда-то с Запада, из сестер осталась только моя тетя Варя, а две другие после революции оказались за кардоном, в Литве: одна исчезла бесследно в жерновах революции, и только взрослой я узнала от тети Вари, что другая ее сестра нашлась и живет в Литве, вот я и поехала после войны, когда Литва опять стала нашей, искать свою вторую Тетю, нашла ее в Паневежисе и оказалась на нее похожей; старший Папин брат как-то где-то погиб, нас с Левушкой никогда не видел, среднего — Папу перенесло с запада на восток в Саратов, и он женился на Маме и, если верить Соколову, поступил служить в полицию. Дедушка мой был учителем, на каком языке преподавал —

на русском, польском или литовском — неизвестно, и все три сестрички тоже стали учительницами, а младшего брата Дядю Вольдемара, когда Дедушка и Бабушка умерли, воспитывал Папа. Дядя Вольдемар ушел на ту первую войну добровольцем, офицером в драгунский полк и вскоре погиб, он успел увидеть меня и Левушку и был от нас в восторге... и это тоже все, что я знаю о родословной Папы. Интересно — я разучилась говорить... какой у меня теперь голос...

Дождь! Дождь! Будет легче дышать! У меня в голове то свинец, то мозг легкий, как пушинка, и тогда я в своем единственном путешествии за границу... и тогда я в детстве... с Левушкой... какой он был смешной, любимый мой «бурбон», мой «чемордан», «моя шерлохладка»... Рождество в Праге... я впервые в католической церкви... сияние белизны... восторг, как в русской церкви... Бухарест... для меня испросили разрешения у королевской семьи осмотреть нежилую часть их замка, королева и молодой король Михай еще не выезжали за границу... замок замком, а меня сжигало увидеть своими глазами живых царствующих особ, и я просто так, непонятно почему, проходя по двору, поднимаю глаза и вижу в окне второго этажа прямо на меня смотрящее, улыбающееся, удивительной царственной красоты лицо короля Михая... сердце покатилось... смешная история в Югославии: въезжаем в город Мостор, а он совсем не славянский — и дома, и улицы, и кофейни, и женщины в чадрах, и мой переводчик Лалич спрашивает по-сербски у проходящей мимо женщины в чадре, как проехать к гостинице — чадра спадает, и под ней русское, курносое, румяное, набитое жемчужными зубами, смеющееся лицо, и заболтало, залилось восторгом: «Здравствуйте, госпожа Татьяна, как мы все вас ждем, билеты на ваш концерт достать невозможно...» — ее отец из глубины России, крестьянин, был мобилизован в первую войну, попал в плен, женился на мусульманке, и вот теперь перед нами крещенная в двух религиях Маша, она же Зухра... а какая интересная вся Югославия, и сами югославы этого не понимают: на крошечной земле, которую можно пересечь вдоль и поперек, не сходя с машины, несколько прелестных маленьких государств, совсем, совсем разных... красивое, большое одеяло, сшитое из разных красивейших кусков: словены, как австрийцы, светлые, с непонятно как возникшим в горах, висящим хрустальной вазой ледяным озером Блэд, с гондолами, с гондольерами, распевающими словенские певучие песни... я там потеряла свой несуществующий голос... а рядом норовистые хорваты... уже больше похожи на славян... вилла Вайс... профессор, вернувший мне голос и так ненавидящий коммунизм... сербы уже почти как мы... а уж совсем как русские — черногорцы они, наверное, и названы так потому, что их горы суровые, голые... правительственный обед в мою честь из свекольной ботвы... черногорцы смешали свою кровь с нашим царским родом... Владо... и уж совсем ничего не остается от славян в Боснии... в Герцеговине... восточная медлительность... тяга к помпезности... непростота... в Сараево ночь перед концертом я не сомкнула глаз, в волнении бродила по дворцу: меня поместили в царском дворце, и спала я ни больше ни меньше, как в постели монарха... а монастырь в Родопах... настоятель... его благословение... магнолии... в Будапеште нельзя было нигде достать для Боейр Гизи цветы — все разбито войной, инфляция, и моя переводчица догадалась, что единственное место, где возможно найти цветы, — около кладбища, и когда я преподнесла после спектакля Гизи огромные белоснежные хризантемы, она от изумления не могла говорить... Марика Рокк... в Вене... подошла ко мне после концерта, схватила мои руки, прижала к груди и так взволнованно лепетала что-то по-немецки... а отель «Империал»... а моя фрау и мой пес, и ночное кабаре, и цыганский барон... а очаровательные Джиласы в Белграде: он второй человек в стране, она министр культуры, и после приема у Тито они задумали простую вечеринку... дома... совсем как у нас... с картошкой, с селедкой, с пирогами, с друзьями... кутили до утра...

Боженька! Миленький! Помоги! Помоги мне! Мне же совсем плохо... Макака меня осуждает: отказалась гулять... он не понимает, что я задыхаюсь в этом вонючем колодце, и потом мне плохо, не знаю уже, сколько времени мне плохо, но, кажется, несколько часов... а может быть, так надо, чтобы как можно скорее было совсем плохо... чтобы кончился этот ад... Жемчужина ведь ходит бодро... а я еле таскаю ноги на оправку... там в морозильнике в Лефортовской тюрьме



Владимирская пересыльная тюрьма (в наши дни).
Фото из научно-информационного и просветительского центра «Мемориал»

не надо было прыгать, согреваться, они все равно доводят до определенного состояния, и пусть скорее придет эта точка и меня куда-то потащат...

В мозгу молоточком отбивают стихи Апухтина:

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!
Только прогонишь одну, а уж в сердце впилася другая, —
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!
Хочешь забыть, разлюбить, а все любишь сильней и больше...
Эх, кабы ночь настоящая, вечная ночь, поскорее!

Я счастливая! Я же знакома с Пастернаком... кстати, где Марта... как она восприняла мой арест... я с ней подружилась и общалась до самого ареста... это из-за нее я попала в гости к Пастернакам: у них в посольстве был прием в честь лучшего их поэта Незвала, прилетевшего к нам в гости, он друг Пастернака, он, конечно, знал об опале и травле, может, поэтому и прилетел и попросил Марту соединить его немедленно по телефону с Пастернаком, Марта прибежала и сказала, что Пастернак рад и ждет его немедленно к себе, меня подхватило как одержимую — попасть к Пастернаку с Незвалом, — я уговариваю Марту опять позвонить Пастернаку, умолить его разрешить приехать и нам, а «мы» — это Борис, я и Валя с Костей, но Марта этого уже сделать не имела права, и я кидаюсь к Незвалу, прошу, умоляю, он идет звонить, и мы можем ехать с Незвалом, я же, как всегда, не знала, что Костя и Борис олицетворение всех этих компаний, всей этой травли, и произошло невероятное: Костя отводит Бориса в сторону и что-то с грубым лицом, значит, грубое, начинает ему говорить, у Бориса наливается затылок, он молча все выслушивает, отводит меня в сторону, начинает нечленораздельно лепетать: ехать к Пастернаку неудобно... нельзя... не нужно... что им с Костей... что они с Костей... я твердо заявила, что поеду одна.

Оказывается, великий поэт Симонов не хочет ехать к плохому поэту Пастернаку! Стыдно перед Незвалом, но Борис все-таки со мной поехал.

Дверь открыла жена Пастернака, но тут же влетел в прихожую сам Пастернак, пьяненький, очаровательный, обхватил Незвала, плачут, целуются, открытые, искренние, на нас совсем не обращают внимания... Пастернак потащил одетого Незвала в комнату, жена гостеприимно нас раздела, входим: на столе еда, бутылки — пир, а за столом Борис Ливанов, теперь обнимаются и целуются втроем, потом этот могиканин увидел меня, обнял так, что хрустнули кости, закружил и своим неповторимым ливановским голосом заревел «звездочка наша, наша прелесть» — но оба так и не видят Бориса... я краснею от стыда... Они перед ним не заискивают, как другие литераторы... такой Борис жалкий, этот вождь русской литературы... как же можно любить такого человека... ведь можно же полюбить нелюбимого за его душевную красоту, за его поступки... а дальше я замерла и слушаю: Ливанов, оказывается, пришел к Пастернаку, чтобы прочесть только-только переведенную Пастернаком главу из Гамлета, выпили еще и зело пьяные приступили к чтению теперь уже для Незвала...

Такое в жизни бывает только раз... перед тобой гениальное — меня передергивает, когда это понятие употребляется всуе, но здесь это было так.

А может быть, Абакумов ждет, чтобы я сошла с ума... а может быть, сыграть сумасшедшую... у Пети Алейникова глаза не просто красивые, не просто очень красивые... они с двойным видением... они здесь на земле, но видят что-то большее... там... Иисусовы... глубокие... и пил он не просто, вот все ничего, все хорошо, вдруг наткнется на что-то вопиющее, несправедливое, омерзительное, и пошло, и поехало, а потом уже запой, и Ольга моя Бергольц... так и у нее было... она познакомила меня с Анной Андреевной Ахматовой, а Анна Андреевна познакомила меня с Михаилом Михайловичем Зощенко, и между нами возникло теплое, добросердечное, а после разгрома Михаила Михайловича я не смела даже ему позвонить, потому что Борис тоже имел ко всему этому отношение... я на коленях умоляла его... не ехать в Ленинград... на разгромное собрание... поехал Костя.

Сколько Михмих — это я его так прозвала, рассказал мне интересного! Как гадал на картах... он же мне тогда нагадал... нагадал... что у меня после тридцати лет будет катаклизм... вспомнила, где это было, как он это сказал... тихо, мягко, как он всегда говорил, каким и сам был, и сказал именно «катаклизм», наверное, боялся меня напугать словом катастрофа... помнит ли он об этом... в нем было мистическое... он видел мир не так, как все... то, что он пишет, совсем не совпадает с этим видением... он рассказал мне, как в гражданскую войну, когда он был офицером Белой армии, они заняли какой-то большой город на севере, кажется Архангельск, и кутили в офицерском собрании, Михмих сидел за карточным столом и вдруг вскочил, выпрыгнул в окно и побежал по саду, через минуту ворвались красные и всех, кто был в собрании, перестреляли... и пришло мне в голову: ты от бабушки ушел, ты от дедушки ушел, ты от смерти ушел, а вот от советской власти не смог... его глаза были таинственными, черными... они проникали в душу... и совсем, совсем другими, чем Петины глаза... когда думаю о Пете, всегда всплывает «Континенталь»... была между нами дружба

без всяких ухаживаний, а в «Континентале» была совсем не гостиничная, а теплая, домашняя атмосфера... в первый же приезд после войны в Киев я побежала к «Континенталю» — руины, обломки... немцы ли взорвали или мы сами, отступая, неизвестно зачем рванули... я боялась, снимаясь в «Пархоменко», пополнеть, а в «Континентале» вообще кормили очень хорошо, но были еще знаменитые эклеры с вкуснейшим кремом, оторваться от них было невозможно, их выпекали к двенадцати часам и, если мы не на съемке, бежали — лифта в гостинице не было — сломя ноги в буфет, чтобы еще теплыми их вкусить... они были маленькими и заглатывались целиком... и Петя! Петя!.. во мое спасение встал против меня и, глотая эти самые эклеры, спокойно, как бы невзначай, заговорил: «Да сегодня этот крем изумительный, зеленоватый, он похож на гной, вынутый из умирающего от сифилиса...» Все смутились, но тут же захохотали, и что бы потом Петя ни придумывал, съедали свои десять эклеров и начали называть их «гробиками с гноем», и так пошло это и пошло по Киеву... а после очередного, как всегда нелепейшего, награждения наших творцов Петя придумал загадку, и если разгадывали, он покупал десять «гробиков с гноем»: что такое десять лауреатов в одной постели, а в кулаке держал записку с ответом. Ну как тут угадаешь: и Пырьев с Ладыниной, и Герасимов с Макаровой, и Александров с Орловой... а Петя что-то с ответом в кулаке мухлевал и никто никогда не угадывал, и он никогда «гробиков с гноем» не покупал, и мы просто с ума сходили, чтобы его поймать... когда я снималась в Киеве в «Горячих денечках», появился у меня поклонник и был он заместитель министра НКВД Украины, и предлагал он положить к моим ногам и партбилет, и карьеру, чтобы я вошла в его дом хозяйкой... и кроме меня был он влюблен еще в авиацию, был хорошим летчиком, и был у него свой самолет, Петя все это знал... а я привезла с собой на съемки Маму с Малюшкой и сняла им под Киевом дачу, но съемки каждый день, и мне приходилось ночью везти им продукты, а утром возвращаться прямо на съемку, и Петя придумал, чтобы этот страстный поклонник сбрасывал с самолета на бреющем полете продукты, и этот Яша с восторгом согласился, дабы доказать мне свою любовь и свою храбрость и снижался над дачей, летел чуть не по верхушкам деревьев, а крошечная Малюшка, счастливая, ползала на животе под кустами, разыскивала эти дары... и все были счастливы, и счастливее всех Петя... через много лет, будучи уже знаменитым, Юра Тимошенко рассказал мне, как тогда в Киеве мы пригласили его, выпускника Театрального института, к нам в «Континенталь» на ужин, надеть ему было нечего, и Петя достал для него в костюмерной студии костюм и довольно красивые туфли, но почти без подошв — зияли дыры, и счастливый, влюбленный в меня, как он выразился, «по уши» Юра так и танцевал со мной, и Петя столько лет не обмолвился ни словом... этот ранимый Жан-Кристоф... ну почему жизнь разводит меня с прекрасными людьми и заставляет жить с неинтересными, ненужными... с чужими... с плохими... я не хочу с ними быть... кто-то мне сказал с упреком: вы придумываете людей, и поэтому у вас разочарования!.. Да, я всегда думаю, что в людях не может не быть интересного... хорошего... веришь... и вдруг оказывается, что ничего этого нет... и вдруг оказывается, что он подлец, предатель, провокатор, стукач, вор... это хуже любого горя — горе можно пережить... хуже смерти...

61

Неужели Борис выдал Марию Прокофьевну?.. Стоп... стоп... стоп... тихо... тихо... надо в сотый раз все продумать... и только факты... только поступки: вот Мария Прокофьевна пришла к нам, Бориса дома нет; вот Мария Прокофьевна знакомится с Мамой, отдает ей письмо, пьют чай; вот Мария Прокофьевна уходит и из первого же почтового отделения дает нам в лагерь условленную телеграмму; вот Мама отдает письмо Борису — если он от меня отказался, он должен его оттолкнуть... но начинается Достоевский — его влечет на место преступления, и он письмо читает... и... или отдает Келлерману, или кладет письмо в стол, где его и находит рыскающий по ящикам Келлерман и несет прямо к Абакумову: такая честь мелкому стукачу, отдать документ самому министру... или сам Борис звонит Абакумову и приносит ему письмо... стоп... стоп... я не смею себе это представить — станет плохо... но, не увидев в столе письма... стоп... откуда Абакумов может знать, что была женщина в зеленой кофте с мальчиком... только Мама могла сказать об этом Борису... но хоть капля совести в Борисе все-таки должна же быть... ему стыдно идти к Абакумову самому... хотя как члену партии это делает ему честь; вывести врага народа на чистую воду... уф... какой черный день... в камере духота... факт остается фактом: письмо адресовано Борису; лежит на столе Абакумова; а я погибаю здесь... надо было писать это письмо?! Надо! Что бы ни говорил Георгий Маркович — надо... это был последний шанс, последняя надежда помочь всем хоть чем-то... выше уже никаких инстанций нет... верю я, что Сталин не знает ни о чем?.. нет... надеюсь... если бы арестовали не меня, а Бориса, бросила бы я его с его клятвой там в Переделкино на колене, в луже, «я за вами на край света»?.. бросила бы из-за семьи, но никогда не отказалась бы от него, делала все возможное, чтобы тайно его поддерживать... сколько бы я прожила с Борисом еще, чтобы не

разрушать семью... ради Мамы... теперь Зайчишка повзрослела и все поняла бы сама... наша жизнь была терпимой, даже с проблесками радости... даже счастья... это, наверное, потому, что все одиннадцать лет в разъездах... я незаметно для себя втянута Борисом в нашу с ним жизнь...

Борис все-таки научился менять каждое утро крахмальные сорочки, но меня всегда поражает, как от них с Костей все хорошее отскакивает... как орехи о стены... да и не только от них... от всего поколения, родившегося в революцию, ворвавшегося в жизнь и уничтожавшего то другое, которое все хорошее впитывало в себя... даже у способных, даже у талантливых, даже у добрых, даже с хорошим характером... пустота, интеллект отсутствует... и остальное тоже... манера разговаривать... жесты... все те же грязные ногти, руки... про бывшего министра культуры злые языки сочинили анекдот, очень похожий на быль: министр приезжает впервые в Париж, и горничная, специально к нему приставленная со знанием русского языка, спрашивает, в котором часу приготовить ему ванну, и он отвечает: «В субботу, матушка, в субботу!». А про новую министершу, довольно миловидную даму, тут же потекло из уст в уста: «Не страшен министр культуры — страшна культура министра...». Об этом поколении Козьма Прутков написал: «У людей голова похожа на кишки, чем их набьют, то они и носят»... неужели Борис знал о моем аресте... он так метался по квартире в день моего ареста... он нервничал... он опаздывал в Союз... а потом терзал всех домашних бесконечными телефонными звонками с вопросом, какая у меня температура, как я себя чувствую... браунинг! Браунинг! Зачем он его повез в Кишинев и выбросил... стоп... стоп... Почему в последнее время стал везде со мной ездить... Боровое... Кишинев... почему у Бориса всегда в глазах какая-то настороженность... он не смотрит прямо в глаза... с ним нельзя сесть спокойно поговорить... он весь в делах... в карьере... Где-то нечаянно услышала, как Борис, не видя меня, убеждал кого-то, что я взбалмошная, вздорная, видимо, сглаживая какое-то мое высказывание, не умещающееся в этих головах... почему ни у Бориса, ни у Кости не складывались отношения с интеллигентными настоящими писателями... те, наверное, считали их выскочками, журналистами, выплюнутыми войной... а действительно, что бы написали и Борис и Костя, если бы не было войны... о чем... и тех, других писателей, конечно. отталкивало печатание книг незаслуженными тиражами... как реагировал на мой арест Костя... последний раз я виделась с ним, когда он принес мне в театр свой рассказ «Ночь над Белградом», основанный на песне из этого фильма, и уговаривал, чтобы именно я его и прочла и спела эту песню... Япония их чем-то сблизила, я это чувствовала... но в доме у нас Костя так и не появлялся... новой квартиры не видел... где мои письма к Борису на фронт — он ими жил... я обращалась к нему в письмах «мой генерал»...

Невыносимо... ах, если бы сейчас тюрьму мог потрясти оркестр...Бетховен... «тебя я, знойный сын эфира, возьму в незвездные края, и будешь ты царицей мира, подруга вечная моя!..» Ничего более прекрасного (!) Гениального (!) На земле быть не может!

Щелчок ключа.

На допрос.

Голливудские хроники

Гарсон Канин

Треси и Хепберн

Воспоминания близкого друга

Посвященная приближающемуся столетию кинематографа новая рубрика «Голливудские хроники» обещает чтение самое разное: прозу больших американских писателей, мемуары кинозвезд и беллетризованные воспоминания выдающихся режиссеров, сценаристов, рецепты продюсеров, эссе, документы, фельетоны. Все эти подлинные и придуманные истории — с персонажами, которых любят миллионы, и теми, кого знают немногие, объединяет общее место действия, а точнее — один главный герой: Голливуд. Голливуд, давно ставший мифом или даже синонимом мирового кинематографа, подтверждением его несокрушимой и упоительной власти над людьми, его умения жить и способности выжить — в самые неподходящие исторические эпохи.

Когда мы обращаемся к своему прошлому, наши воспоминания образуют поток видений, звуков, запахов, впечатлений.

Картины минувшего возникают не в хронологическом порядке, а в виде беспорядочных вспышек. Мы ведь, в конце концов, не запоминающие машины, мы тяготеем к свободе ассоциаций, к необходимости бродить по чердаку памяти и копаться в хранилищах ушедших дней, произвольно извлекая одну вещь за другой.

Вот и я хотел бы поделиться с вами моим видением Кэтрин Хепберн и Спенсера Треси — как каждого в отдельности, так и их двоих вместе. Она — верх совершенства. Он — мастер. И он и она — уникальные личности.

Я не сомневаюсь, что со временем о каждом из них будут написаны большие и подробные биографические работы. Эта книга — совсем не то. Я знал Кейт и Спенсера[1] слишком хорошо для того, чтобы решиться на такое дело, которое требует прежде всего объективности и беспристрастности. А в случае с Треси и Хепберн такая беспристрастность мне совсем не присуща.

Как найти иголку правды в том стоге сена разрозненных фактов? Кто среди свидетелей того или иного события находится ближе всех к истине? Или, возможно, все говорят правду: каждый — свою. Невольно возникает тень «Расёмона» и вспоминаются слова моего отца, который говорил мне на сочном идиш: «Запомни, мой золотой. У каждой истории есть три стороны: твоя, его и истинная».

Я считал Спенсера очаровательным человеком. Проходили годы, но он так и не старел. Он становился все более зрелым. То же самое можно сказать и о Кейт.

Они влияли друг на друга намного больше, чем сами думали. Они пробуждали друг в друге самое лучшее и в жизни, и в совместной работе.

Гарсон Канин (1912—1993) — «человек эпохи Возрождения», как его называли друзья, коллеги и критики, прожил в искусстве долгую жизнь, наполненную самыми разнообразными занятиями. Он снимал фильмы в Голливуде и ставил спектакли на Бродвее, писал пьесы, сценарии (часто в соавторстве со своей женой Рут Гордон) и романы, играл на саксофоне и сочинял музыку, работал в документальном кино, преподавал основы кинодраматургии. Известность принесло ему участие в фильмах «Том, Дик и Гарри» (1940), «Ребро Адама» (1949), «Рожденный вчера» (1950), «Пэт и Майк» (1952). Канин сотрудничал и дружил с самыми заметными фигурами американского кинематографа, театра, эстрады, он знал шоубизнес изнутри и вместе с тем умел, обобщая свой опыт, отойти от него на порядочное расстояние. Большой успех у читателя имела книга Гарсона Канина «Голливуд: «звезды» и «звездочки», великие моголы и черная кость, творцы и хозяева, жулики и гении, подающие надежды и вышедшие в тираж, герои-любовники и секс-символы», а также предлагаемые вниманию читателя «Интимные мемуары», посвященные великому дуэту Треси — Хепберн.

[1] Эта книга вышла в свет в 1971 году.

I

Кэтрин Хепберн — высокая женщина, действительно высокая. Однако до сих пор она хранит несколько пар специально изготовленных туфель на платформе, которые любила надевать в тех случаях, когда, по ее мнению, в этом возникала необходимость. Мне они всегда казались уродливыми, и Кейт со мной соглашалась, но тем не менее готова была выглядеть косолапой во имя достижения коварной цели: принизить — в буквальном смысле слова — тех мужчин, с которыми ей приходилось вступать в деловые контакты.

Так случилось, что во время действия ее контракта с «Метро-Голдвин-Майер» высшее руководство компании в основном состояло из низкорослых мужчин. Бенни Тоу, Эдди Манникс, Сидней Франклин и сам грозный Л.Б. Майер — все были ростом, скажем, ниже пяти футов и девяти дюймов. Это означало, что даже в обычных туфлях Кейт производила весьма внушительное впечатление. Когда же она надевала туфли на высокой платформе, которые добавляли к ее росту еще три или четыре дюйма[2] (и соответственно «укорачивали» мужчин), она возвышалась над ними, как башня. По крайне мере, она так себя ощущала, и, самое важное, они чувствовали, что она выше их. Она не часто применяла этот трюк, но когда применяла, всегда добивалась, чего хотела.

Я не знаю, что заставило ее надеть «платформы» в тот день, когда ей предстояло впервые встретиться со Спенсером Треси для обсуждения будущего фильма «Женщина года»[3]. Он был крупным мужчиной, — во всех отношениях, но не особенно высоким. Продюсер фильма Джо Манкевич представил их друг другу.

Она окинула Спенсера взглядом сверху донизу, как будто бы собиралась его купить. Затем улыбнулась как можно более дружелюбно и произнесла: «Вы весьма низкого роста, не так ли?»

«Не беспокойся, милочка, — парировал в ответ Манкевич. — Он поставит тебя на место».

Неудивительно, что такое знакомство стало прологом возникновения одного из самых прославленных актерских дуэтов в истории американского кино. Скандальная встреча двух партнеров послужила драматургической завязкой для всего последующего развития действия — ведь мы привыкли, что в американской мелодраме первый эпизод почти всегда представляет собой язвительную перепалку героя и героини. Вполне возможно, что в своем реальном знакомстве Треси и Хепберн инстинктивно разыграли начальный эпизод фильма, ибо они почувствовали, что им предопределено долгое и счастливое партнерство.

Вскоре после этой встречи возник вопрос о порядке упоминания фамилий в титрах фильма. Не забудем, что для некоторых актеров и актрис этот вопрос едва ли не первостепенный.

Я как-то спросил образцового джентльмена актера Альфреда Ланта: «Тебе никогда не приходило в голову в титрах поменять местами ваши фамилии с актрисой Линн Фонтэнн?» Он на мгновение задумался и ответил: «Нет, никогда».

То же самое произошло и с парой Треси — Хепберн. Джентльмен всегда шел первым. Положение Треси как суперзвезды «МГМ» означало, что здесь не о чем спорить, а Кейт в те времена была не очень-то озабочена этой проблемой. Так навсегда и осталось: «Треси и Хепберн».

Я как-то попытался упрекнуть его за то, что он настаивал, чтобы его фамилия шла первой.

«А почему нет?» — спросил он в ответ с невинным видом. «Ну, в конце концов, — возразил я, — ведь Кейт леди. А ты мужчина. Леди всегда идут первыми». «Это кино, чудная ты голова, — ответил он, — а не спасательная шлюпка».

За «Женщиной года» в 1943 году последовал фильм «Хранитель огня» — история разоблачения американского фашиста. Хотя фильм получился излишне холодным, рационалистичным, участие в нем способствовало укреплению актерского дуэта. Стало ясно, что зрители хотят вновь увидеть Треси и Хепберн вместе. Им не удавалось это до 1945 года, когда Кейт убедила руководство студии «МГМ» экранизировать пьесу Барри «Без любви», постановка которой в театре за три года до этого обернулась для нее неудачей. Режиссером был Гарольд С. Буке, и фильм оказался ненамного лучше спектакля.

---

[2] 1 дюйм = 2,54 сантиметра, 1 фут = 0,3048 метра.

[3] «Женщина года» (1942) — фильм режиссера Джорджа Стивенса.

Через два года Кейт, сделав «Подводное течение» с Робертом Тейлором и сыграв Клару Шуман в «Песне любви», вновь соединилась со Спенсером в фильме Элиа Казана «Море травы», замечательной экранизации повести Конрада Ричтера.

В следующем году Спенсер Треси был приглашен вместе с Клодетт Кольбер для участия в фильме «Состоят в браке», который ставил Фрэнк Капра. В последний момент между мисс Кольбер и киностудией возникли споры относительно контракта. Актриса отказалась сниматься, и администрация студии обратилась к Кейт с просьбой заменить ее, чтобы немедленно начать съемки. Результат всех разочаровал, хотя актерский дуэт и здесь был на высоте.

Годом позже они встретились на съемочной площадке фильма «Ребро Адама» (1949), а в 1952 году — в фильме «Пэт и Майк». После пятилетней паузы они вновь соединились в работе над «Кабинетным гарнитуром» и, наконец, в 1967 году Треси и Хепберн в последний раз снялись вместе: это была картина Стэнли Креймера «Угадай, кто придет к обеду».

Итак, девять совместных фильмов за двадцать пять лет. Совсем немного, если учесть то воздействие, которое эта актерская пара оказала на зрителей.

Самым удивительным в их партнерстве было то, что они очень сильно отличались друг от друга. Творческий метод Кейт противоположен тому, что исповедовал Спенсер. Она — актриса, которая работает скрупулезно, последовательно, аналитически подходя к роли и концентрируя на ней все свои профессиональные и человеческие способности и интересы. Внимательно готовясь к работе, она много читает, обдумывает каждую деталь. Так, например, перед началом съемок фильма «Лев зимой» она настолько тщательно изучила все материалы об Элеоноре Аквитанской, что вполне могла бы написать на эту тему диссертацию на звание магистра. Она любит репетировать, пробовать в нескольких дублях различные варианты. Спенсер же, наоборот, больше доверял своему актерскому инстинкту в момент спонтанного творчества. Он был убежден, что длинные утомительные репетиции могут измотать актера, лишить его первоначальной свежести игры. Будучи артистом, следующим в своем творчестве глубинным субъективным импульсам, Спенсер обычно достигал максимального успеха в первом же дубле.

Представьте себе теперь, какой дискомфорт он испытывал, когда оказывался как бы в ловушке среди коллег, обсуждавших Игру (с большой буквы) как профессию, как искусство, как ремесло, как бизнес и даже как способ жизни. Рассуждения о художественном Методе, о Коклене, Станиславском, Кине, Буте, Гаррике и Оливье служили чем-то вроде послеобеденного десерта. Спенсер сидел молча. Через несколько часов Кейт начинала выпытывать у него его мнение.

«Мне потребовалось сорок лет, чтобы узнать секрет творчества. Я не уверен, что мне хотелось бы выдать его задаром». После настойчивых приставаний он смягчался. «Ну, хорошо, — говорил он, — я вам скажу. Искусство исполнения — это заучивание слов роли!»

И это не было только шуткой. В некотором смысле для него это было именно так.

Да, они были очень разные, Кейт и Спенсер, но оба стремились к достижению совершенства, и каждый относился к другому с восхищением.

Ревниво оберегая свою индивидуальность, во время совместной работы они всегда помогали друг другу. Помогали по-разному. Спенсер старался удержать свою партнершу на земле: она могла быть эксцентричной, непрактичной, безумной фантазеркой, часто далекой от реальности — Спенсер зорко следил за ней и деликатно пользовался присущим ему чувством юмора, чтобы помочь Кейт найти верную интонацию.

Наиболее чуткие зрители, критики, писавшие об их фильмах, сразу же ощущали возникновение какой-то вибрации, какого-то особого тока между этими двумя партнерами.

Кейт не только нарушала многие правила жизни и профессии, но устанавливала также и свои собственные законы. Так, в течение долгого времени она отказывалась давать автографы. Позднее, правда, она смягчилась, однако, соглашаясь, обычно говорила: «Вы бы лучше отказались от этого бессмысленного занятия. Это же идиотизм так тратить ваше и мое время. Вот, пожалуйста».

Кейт, завоевавшая три награды Академии, никогда не присутствовала ни на одной церемонии вручения «Оскаров». Она оценивала оказанную ей честь, но не могла найти в себе силы, чтобы превратиться в участника шумного представления.

«Это вызвало бы у меня диспепсию», — заявляла она.

Спенсеру первый «Оскар» был присужден в 1937 году за исполнение роли Мануэля в «Отважных капитанах». Конкуренция в том году была весьма внушительной: среди

претендентов были Роберт Монтгомери за «Ночь должна наступить», Пол Муни за «Жизнь Эмиля Золя», Фредерик Марч за фильм «Звезда родилась», а также Шарль Буайе за роль Наполеона в «Победе», где графиню Валевскую сыграла Грета Гарбо.

«Я знал, что должен был проиграть, — рассказывал Спенсер. — Трое из пяти были из «Метро»: Боб, Буайе и я. Так что студия не могла проводить должным образом кампанию в поддержку одного из нас, не подвергая себя опасности потерпеть убыток в миллион долларов за поражение другого претендента. Компания «Уорнер» настойчиво продвигала Муни, а Селзник, конечно, был целиком за Фредди. Причем здесь важно не только то, что Селзник был самым великим дельцом в истории Голливуда, но и то, что в данном случае он был убежден (как и многие другие люди, включая меня), что он действительно бился за лучшего исполнителя мужской роли. Проклятье, этот Фредди был действительно хорош. Когда я думал о том, какое ощущение у меня будет, когда мне влепят пощечину, объявив победителем Фредди Марча, каково мне будет сидеть там в смокинге в качестве декорации, когда я думал обо всем этом, я превращался в сукиного сына. Мне не хотелось вызывать к себе сочувствие. Но студия настаивала на моем участии в церемонии вручения наград — в случае моего отказа им пришлось бы заплатить кучу денег.

Наконец, мне пришла в голову одна идея. Доктор Деннис — ты его знаешь — был не только моим врачом, но и другом. Я все ему изложил. Я сказал, что не смогу этого вынести. И еще я ему сказал: «Денни, ведь ты же знаешь о моей грыже». «Но у тебя нет никакой грыжи», — ответил он. «А ты говорил мне, что есть. Грыжа в начальной стадии. И ты говорил, что операция на раннем этапе может оказаться предпочтительнее госпитализации больного в тяжелом состоянии. Так как насчет госпитализации на следующей неделе, скажем, с 8 февраля?» Денни был настоящим другом: он положил меня в больницу, и мне не нужно было идти на этот проклятый бал в Академии. Ну и, конечно, мне пришлось на самом деле сделать операцию. И ты можешь себе представить, что я испытал, когда перевязанный вызывающими зуд бинтами, лежа на больничной койке и мучаясь от боли в животе, я узнал, что награда Академии досталась мне?»

В следующем, 1938 году Спенсер впервые в истории кино во второй раз подряд завоевал «Оскара». На этот раз за «Город мальчиков».

После этого он выдвигался на премию несколько раз: в 1958 году за «Пожнешь бурю», в 1961 году за «Нюрнбергский процесс» и в 1967 году за «Угадай, кто придет к обеду».

Некоторые из нас полагали, что он должен бы был победить, но Спенсер при любой возможности публично высказывал пренебрежение в адрес Академии и ее наград, чем изрядно раздражал многих ее членов.

«Я ненавижу это, — говорил Спенсер. — Все это дело. Всякий раз, когда меня в него втягивают, я чувствую себя чем-то вроде скаковой лошади».

Кейт и я были близки в течение тридцати лет, но мне кажется, что она всегда так или иначе занимала огромное место в моей жизни. Она вошла в нее еще до нашей встречи, когда была худенькой актрисой, прокладывавшей свой путь где-то на периферии Бродвея.

Есть актеры и актрисы, жизнь и карьера которых сводятся к исправлению собственных недостатков. Кейт посвятила свою жизнь одном делу и довела свой ослепительный стиль почти до абсолютного совершенства. Первые проявления этого стиля обнаружили себя в те давние времена ее дебюта на сцене: проникновенный голос, гордая осанка, самообладание, решимость убежденной суфражистки переделать этот созданный для мужчин мир, очаровательная улыбка, обнажающая прекрасные зубы, обманчивая женственность, брюки.

Мы встретились в 1938 году в Голливуде, когда у нас обоих были заключены контракты с «RKO»[4], и я пытался пробить постановку по пьесе Шоу «Святая Жанна». В то время Кейт была уже королевой кино, но вскоре за этим последовало несколько лет взлетов и падений, главным образом падений.

Некоторых людей неудача ведет к утрате сил и веры в себя. Кейт использует поражение в качестве основания для будущего успеха.

Как-то один тупоголовый прокатчик поместил в коммерческой газете материалы на всю полосу, в которых на актрису был навешен ярлык «яд для кассы».

Шумная пакостная кампания оказалась весьма эффективной, породив паническую цепную реакцию среди трусливых прокатчиков, владельцев кинотеатров и руководителей студий, которые автоматически верили всему, что напечатано. Буквально за один вечер Кейт с изумлением обнаружила, что является персоной нон грата на своей собственной студии. В

---

[4] «RKO» («Radio-Keith-Orpheum», после 1933 — «RKO Pictures Corporation») — одна из старейших американских компаний по производству фильмов, основанная в 1928 году.

те времена на студиях существовала практика назначения неугодных исполнителей на невыигрышные роли в дешевых фильмах. Это часто помогало обеспечить хоть какой-то уровень посредственным картинам, либо вынуждало актера или актрису отказываться от роли, что вело к расторжению контракта.

Кейт отвергла эту постыдную игру, выплатила издержки по разрыву контракта и вернулась в Нью-Йорк. Там она с успехом выступила в «Филадельфийской истории» Филиппа Барри. Спектакль шел с успехом в течение целого сезона и вполне мог идти еще столько же, но Кейт с присущей ей неугомонностью решила отправиться в турне по стране. Гастроли продолжались год и доказали, что леди, которую обозвали «ядом для кассы», способна обеспечить невероятный спрос на билеты: театры, обычно продававшие их по пятьдесят пять центов, за спектакль с Хепберн запросили три доллара и тридцать центов.

Вскоре все кинокомпании в Голливуде готовы были выложить любые деньги за право на «Филадельфийскую историю». Однако они обнаружили, к своему ужасу, что ими давно владеет Кейт — она всех перехитрила. Кейт настаивала на своем участии в будущем фильме. Компания «Метро-Голдвин-Майер», выкупив у нее права и беспокоясь за результат,

Спенсер Треси и Кэтрин Хепберн в фильме «Без любви», 1945

пригласила, чтобы предохранить себя от провала, двух ведущих актеров — Кэри Гранта и Джеймса Стюарта, а также Джорджа Кьюкора в качестве режиссера. Фильм оказался одним из выдающихся достижений студии.

Что касается Спенсера, то и он переносил суровые времена в своей карьере достойнее, чем кто-либо из известных мне людей. Не было ни горечи, ни обвинений, ни упреков или поисков виноватых.

Вслед за недооцененным «Сломанным копьем» (1954) и «Плохим днем в Блэк Роке» (1955) наступил шестилетний период неудач: «Гора», «Кабинетный гарнитур», «Старик и море», «Последнее ура», «Пожнешь бурю» и «Дьявол в четыре часа».

Но вслед за этими неудачами пришло время для фильмов «Нюрнбергский процесс», «Как был завоеван Запад», «Этот безумный, безумный, безумный мир» и «Угадай, кто придет к обеду», которые триумфально завершили жизнь Треси.

В плохие времена они вместе с Кейт постоянно что-то читали, строили всевозможные планы, создавали дюжины самых различных проектов. В атмосфере их жизни никто не ощущал ни усталости, ни поражения.

Успех их длительной связи — двадцать пять лет — основывался помимо любви на многих вещах: на взаимном уважении и высокой оценке таланта друг друга, на великодушии, на абсолютном отсутствии чувства собственности и, возможно, самое главное, на великолепном чувстве юмора.

К моменту, когда они впервые встретились, Спенсер уже некоторое время жил вдали от дома, хотя и продолжал считать себя семейным человеком: он по-прежнему нес ответственность за своих близких, он был любящим и внимательным отцом.

Его первенец Джон страдал от рождения серьезными поражениями слуха.

Жена Спенсера Луиза Тредвелл в течение долгого времени была популярной театральной актрисой. Она ушла со сцены, чтобы посвятить себя заботам по восстановлению слуха у сына. Обнаружив, что лечение глухих детей находится на очень низком уровне, Луиза направила все свои усилия на его реформирование. Она продолжала эту деятельность в течение почти пятидесяти лет и прославилась на весь мир, основав и возглавив клинику Джона Треси, где обучаются не только глухие дети, но и их родители.

Дочь Спенсера Луиза (которую все знают, как Сузи) родилась через три года после Джона и с годами превратилась в очаровательную ирландскую девушку, во многом похожую на отца. Спенсер обожал ее и время от времени использовал как прилежную секретаршу.

В течение многих лет связи с Кейт Спенсер продолжал навещать то, что он называл «Холм». Это был один из холмов Беверли. Очень высокий.

В его отсутствие Кейт всегда находила, чем заняться. Она никогда не считала себя покинутой или ненужной. Она понимала, что Спенсеру необходимо сохранять тесную связь с семьей, она ощущала это инстинктивно.

И как только она чувствовала, что время пришло, она отправлялась навестить свою мать и отца, а также братьев и сестер, племянниц и племянников.

Семейные люди.

Ярким примером совместной жизни Кейт и Спенсера может послужить случай, когда ее отец заболел на восточном побережье страны, в то время как Спенсер все еще оправлялся от болезни на Западе. Кейт совершала изматывающие поездки с одного побережья на другое, проводя одну неделю в Хартфорде, а другую в Беверли Хиллз, и в обоих местах ухаживала, обсуждала возникшие проблемы, опекала, консультировалась у врачей, давала необходимые советы.

II

Кейт и Спенсеру приходилось очень деликатно пристраиваться друг к другу.

Спенсер был совсем никудышным путешественником: нарушение хорошо отлаженного порядка его повседневной жизни выводило его из душевного равновесия. Кейт же, наоборот, — прирожденная путешественница. У нее всегда под рукой всевозможные географические карты, расписания поездов, самолетов. Она легко перемещается по всему земному шару и везде чувствует себя так же прекрасно, как дома. Играя в театре, она объехала вдоль и поперек Соединенные Штаты, бывала в Англии, Франции, Африке, Испании, Австралии...

— Это не для меня, — заметил как-то Спенсер. — Я не люблю удаляться на слишком большое расстояние от моих владений.

Это замечание меня удивило. Оно противоречило моему представлению об отношении Спенсера к материальным вещам. Я начал понимать, что за годы, проведенные с Кейт, его взгляды на собственность начали меняться. Его стали окружать предметы, создающие прекрасные условия для комфортной жизни: огромное легкое кресло, великолепно обставленная и оборудованная кухня; телевизоры — повсюду; приемники; ванная комната, о которой можно только мечтать; книги, картины, всевозможные вещи, которые он начал ценить.

— Я и не знал, что ты так привязан ко всему этому, — сказал я.

— А я и не привязан, — ответил он. — Я просто предпочитаю иметь их рядом с собой.

— Ты хочешь любоваться всем этим.

— Любоваться — чем?

Оказывается, я вызвал его раздражение.

— Ничем. Забудь это.

— Нет, — завелся он. — Раз ты хотел что-то сказать, то теперь уж говори.

Я попал в затруднительное положение.

— Ладно, — сказал я. — Но имей в виду, Спенс, что я разговариваю с самим собой так же, как и с тобой.

Как-то я попросил Рене Клера дать точное определение слова «буржуа». В конце концов, это французское слово, а он — француз, так что я полагал, что он должен был знать его смысл. О, этот Рене! Вот как он все это изложил: «Для меня «буржуа» — это человек, который не существует сам по себе вне своей собственности. Все его вещи представляют собой как бы составные части его самого, точно такие же, как, например, его ноги, почки и яйца». Спенсер внимал мне с каменным выражением лица. «Мне показалось, что это очень четкое определение», — добавил я.

— Итак, значит, я — буржуа, — откликнулся Спенсер, с подчеркнутой экстравагантностью произнося это слово.

— Ну, началось. Разве я это сказал?

— Конечно.

— Совсем нет. То, что я сказал, означало, что нам нужно быть очень осторожными, чтобы не двигаться в этом направлении. Нам обоим. Тебе и мне.

— А кто мы такие? — спросил он. — Вдруг стали одной командой?

— Ты знаешь, что я имею в виду?

— Боюсь, что знаю.

Я затронул его больное место, вторгся в интимную сферу. Испытывал ли он сам тревогу в связи с тем образом жизни, который стал складываться? Были ли это его собственные размышления по этому поводу, которые он отгонял от себя и к которым я так грубо заставил его вернуться? Я не могу ответить на эти вопросы. Я знал только, что все это привело его в раздраженное состояние. Он просунул свою руку в рукоятку вибромассажера и начал обрабатывать им левую кисть. Подозреваю, что так он пытался остудить себя, чтобы не распаляться сильнее, чем это было допустимо для данного случая.

— А что можно назвать противоположным буржуа? — тихо спросил он.

— Я не уверен, что знаю.

— Почему же ты не позвонишь Рене Клеру и не спросишь его?

— Он же в Париже, — ответил я робко.

— Ну и что? Ведь мы, буржуа, постоянно пользуемся междугородной связью.

— Я считаю, что противоположным буржуа могло бы быть слово «художник».

— Тебе когда-нибудь кто-нибудь говорил, что ты художник?

— Никто. Это просто фигуральное выражение. Попытка найти нужное слово.

— Послушай, — сказал он. — Воображать, что ты художник, еще хуже, чем думать, что ты буржуа. Я — актер, это моя работа, моя профессия. Воображать себя эдаким представителем элиты означает ставить себя в дурацкое положение.

Разговор потерял всякий смысл. И ничего не оставалось, как отложить его в надежде на лучшие времена.

Мы с Кейт пересекаем страну в поезде сразу же после ее возвращения в Нью-Йорк со съемок «Африканской королевы». Она везет с собой массу сувениров, подарков — африканские маски и потрясающие украшения.

Что-то напутано с ее заказом на железнодорожные билеты. Не оказалось ни купе, ни даже плацкартного места.

— Не беспокойся, — беспечно говорит она. — Я посижу.

— Целых три ночи?

— Ну, конечно же, — отвечает она. — Мне приходилось проделывать это сотни раз.

Обеспокоенный кондуктор подходит и говорит, что удалось найти для нее плацкартное место. Она хочет знать, как ему это удалось сделать. Кондуктор пожимает плечами. Она отказывается принять предложение до тех пор, пока не узнает все в подробностях. Она не может вынести и мысли о том, что кого-то придется переместить из-за того, что кинозвезда испытывает неудобства.

Кондуктор объясняет, что некий джентльмен, узнав, что леди осталась без места, предложил отдать ей свое, а сам согласился разместиться вместе с другом.

Такое объяснение могло бы удовлетворить кого угодно, но только не Кейт. Она хочет знать, кто именно этот человек.

И вот во время нашего обеда в великолепный вагон-ресторан вошли четверо мужчин. Одним из них оказался веселый, полный и краснощекий ирландец. Кондуктор указал на него Кейт:

— Вот этот человек.

С салфеткой в руках Кейт подходит к столику, за которым расположился ирландец, и говорит:

— Очень любезно с вашей стороны уступить мне место. Вы поступили благородно.

И тут мужчина встает из-за столика и громогласно излагает свою версию проявленной им учтивости:

— Не стоит благодарности, мисс Хепберн. Я совсем не так любезен, как вы полагаете. Я работаю в чикагской газете «Дейли Ньюс», и как только я доберусь утром до редакции, сразу же передам моему редактору воскресную статью под сенсационным заголовком «Почему Кэтрин Хепберн спала в моей постели в ночь на двенадцатое сентября».

Лицо Кейт краснеет от смущения, в то время как тирада «благородного джентльмена» вызывает соответствующую реакцию у пассажиров. А тот продолжает:

— Приятно поставить под этим свою подпись, не правда ли?

— Я бы не хотела произносить того, — отвечает Кейт, — что я о вас думаю.

В Беверли Хиллз и в окрестностях Голливуда многие дома, в особенности сдаваемые в аренду, называются не по адресам, где они находятся, а по фамилиям знаменитостей, которые в них жили. Нередко можно услышать, например: «Я живу на вилле «Пол Ньюмен». Или: «Они сносят розовую «Джуди Гарленд». «Скажи, а «Билли Уайлдер» очень дорогой?»

Несколько лет назад мы с женой хотели снять дом. По крайней мере пять из предлагавшихся нам домов назывались «бывшими домами Кэтрин Хепберн». Я полагаю, потому, что Кейт по каким-то своим соображениям никогда не имела личной собственности в Калифорнии, хотя и проработала в Голливуде около сорока лет и часто жила по нескольку лет в этих местах. Возможно, она следовала совету Харпо Маркса: «Никогда не заводи здесь вещей, которые ты не сможешь увезти с собой». Он имел в виду прежде всего непостоянство человека в киномире.

После возвращения со съемок «Африканской королевы» Кейт арендовала дом, ранее принадлежавший Шарлю Буайе. Это прекрасное здание с заостренной крышей, его проект Буайе разработал сам — на основе воспоминаний о замке, расположенном где-то на юге Франции. Много было интересных архитектурных находок — они тоже принадлежали Буайе. Например, в гостиной был раздвижной потолок, одно нажатие кнопки открывало небо над замком. Был теннисный корт, многоступенчатые каменистые террасы и изящный миниатюрный театр, который использовался как просмотровый зал.

Увы, этот дом действительно оказался не той «вещью», которую можно было собрать и увезти с собой, когда популярность Буайе начала стремительно падать.

— В один год, — рассказывал он мне, — я заработал больше пятисот тысяч долларов. А на следующий мой заработок составил меньше сорока тысяч. Так что нетрудно было догадаться, что что-то переменилось, не так ли?

Согласно одному из пунктов контракта «RKO» выкупила дом у Буайе. Позднее Говард Хьюз купил «RKO». Так этот дом и стоял — внушительный и возвышающийся одиноко, покинутый своими хозяевами.

Кейт знала этот дом. История ее короткого и бурного романа с загадочным мистером Хьюзом хорошо известна. Менее известен тот факт, что в течение многих лет они оставались хорошими друзьями. (Когда было оглашено извещение о смерти Спенсера, первым, кто позвонил Кейт в семь часов утра, был Говард Хьюз, который кроме выражения соболезнований предложил ей материальную помощь в любых доступных ему размерах.)

С помощью Хьюза она смогла снять дом Шарля Буайе. Администрация «RKO» не скрывала своего удивления, ведь дом был абсолютно пуст.

Однако Кейт потребовалось всего два дня, чтобы уладить эту проблему. Визиты в дома трех или четырех друзей, а также посещения студии «МГМ», «RKO» — и вот уже ее новое жилище великолепно и со вкусом обставлено, созданы все необходимые удобства. Что-то она достала на складе, что-то приобрела в магазине.

Из всех фильмов, в которых Кейт к тому времени снялась — а их было уже двадцать восемь, — ни один не отнял у нее столько физических сил, сколько отняла «Африканская королева». Частые переезды, непривычный климат, тяжелые условия съемок на натуре, необходимость приспосабливаться к нервному и сложному Хамфри Богарту, а также к постоянным капризам Джона Хьюстона. Все это изматывало.

Вот почему, закончив работу над фильмом, Кейт уютно обосновалась в возвышавшемся на холме доме Буайе и долгое время оставалась там, почти никуда не выходя. «За три месяца, — говорила она, — я истратила половину горючего в баке моей машины».

В этом великолепном доме Кейт нередко устраивала дивные вечеринки. Она привезла из Африки целую коробку цветных диапозитивов и страстно желала продемонстрировать их со своими комментариями. Как-то раз, достав проектор и экран для демонстрации слайдов, она пригласила садовника, который убедил ее, что хорошо разбирается в проекционной технике.

Среди гостей в тот вечер были Спенсер, Кэри Грант с его тогдашней женой Бетси Грант, Рут[5] и я. После ужина мы удобно расположились в креслах, предвкушая удовольствие.

На экране появилась первая картинка. Похоже, это было нефокусное изображение дерева в Центральном парке или какого-то болота, а может быть, площадки для игры в гольф в Лос-Анджелесе.

— Разве это не очаровательно? — воскликнула Кейт. — Это как раз севернее того места погрузки, от которого мы отправились в путешествие.

— Ага! — откликнулся кто-то из нас.

Кейт дала знак садовнику. На экране появился следующий слайд. Бледный снимок каких-то хижин.

— Снимок передержан, — заметил я и тут же пожалел о сказанном.

— Ничего подобного! — парировала мою реплику Кейт. — Там именно такой колорит. Ведь ты же никогда не был в Африке, не так ли?

— Не был, мэм.

— Ну, тогда помолчи.

Появился еще один слайд — и снова передержанный, да еще и невыразительный.

Молчание.

В этот момент сломался проектор. Все попытки отремонтировать его окончились неудачей.

Представление с волшебным фонарем завершилось, но Кейт упорно продолжала свой рассказ, передавая слушателям крошечные слайды. Комментарии для большинства из нас были абсолютно лишены какого-либо смысла, ибо она большей частью описывала какие-то другие снимки, совсем не те, что мы рассматривали.

Через несколько дней, заказав новый проектор и пригласив специалиста, Кейт решила собрать нас всех снова. Она не выносила дел, брошенных на полпути.

В последний момент Кэри позвонил, чтобы сообщить, что у Бетси разыгралась мигрень. Такая жалость, но они не смогут прийти.

Как только мы расположились перед экраном, Спенсер произнес:

— А у меня тоже мигрень.

— Нет у тебя никакой мигрени, — заявила Кейт.

— Нет — так будет, — ответил Спенсер.

Слайды появлялись и исчезали на экране один за другим, казалось, что это будет продолжаться вечно.

Спенсер начал импровизировать, пытаясь описать по-своему то, что, как ему казалось, было запечатлено на слайдах. Напряжение нарастало, однако вскоре Кейт сама увидела комическую сторону происходящего, и в результате все завершилось благополучно.

Вспоминается мне и другой вечер, проведенный в этом доме, во время которого Кейт в очередной раз продемонстрировала свое высочайшее артистическое чутье.

Чарли Чаплин снял «Мсье Верду», и фильм потерпел неудачу. Он имел весьма кислые отзывы в прессе и не получил признания зрителей. Однако все это не могло удержать нашу

---

[5] Рут Гордон — актриса, драматург, жена Гарсона Канина. Для дуэта Треси — Хепберн ею написаны сценарии «Ребро Адама» (1949) и «Пэт и Майк» (1952).

компанию от желания посмотреть картину. Кейт организовала просмотр, на него были допущены только поклонники Чаплина. Кроме нас четверых были приглашены Айрин Селзник, Дэнни Кейс, Билл Тилден и еще несколько человек.

Мы расположились в очаровательном маленьком просмотровом зале в ожидании удовольствия. Начался показ картины. Первые две или три минуты просмотра оказались весьма многообещающими, однако скоро стало ясно, что даже великой Чаплин мог оступиться. Мы мужественно продержались до конца первой части. Вдруг неожиданно оборвался звук. Кейт стала возмущаться.

Показ был остановлен, катушка перемотана, и через несколько минут последовало объяснение. Оказалось, что устройство для воспроизведения звука было повреждено.

— Завтра мы предоставим другую установку, — извинился киномеханик.

— Завтра! — воскликнула Кейт.

Все в зале стали подниматься с мест с ощущением внутреннего облегчения оттого, что просмотр завершился. Но тут Кейт неожиданно заявила:

— Садитесь все на свои места.

— Как это?

— Давайте, давайте рассаживаться. — Она повернулась к киномеханику: — Отмотайте несколько футов и продолжайте показ.

— Как продолжать? — запротестовал он.

— Вот так и продолжайте, — заявила она.

Призвав всех к спокойствию, Кейт обратилась к маленькой аудитории:

— Мы запустим фильм без звука. В конце концов, ведь Чаплин — актер немого кино, не так ли? Давайте посмотрим фильм без звука. По крайней мере, мы увидим его, хотя и не будем слышать.

Спенсер заметил:

— Но это ведь бессмысленно, Кейт. Человек сделал картину, которая...

— Ш-ш-ш! — прервала его Кейт, так как в зале погас свет и показ возобновился. — Давайте смотреть!

И тут произошло нечто удивительное. «Мсье Верду» без звука смотрелся намного лучше, чем со звуковым сопровождением. Кейт оказалась права. Единственным недостатком фильма «Мсье Верду» было то, что он был звуковым. Попытка заставить актеров разговаривать была для Чаплина неестественна: точно так же, скажем, французскому драматургу было бы трудно писать пьесу по-английски, даже если бы он выучил английский язык. Игра актеров, мизансцены, организация эпизодов, монтаж, эффектные комические сцены — все это вызывало смех и грусть. Все замыслы великого художника оказались воплощенными. Немое изображение было именно тем языком, которым он блестяще владел.

В 1939 году Кейт жила в бывшем доме Джона Бэрримора у вершины Тауэр Грав. Однажды вечером за ужином она поежилась от какого-то ощущения дискомфорта.

— Что случилось? — спросил я.

— Наверное, я сегодня сгорела на солнце, — сидела, как дура, в саду совсем без одежды.

Пытаясь точно понять смысл ее слов, я спросил:

— Что ты имеешь в виду, говоря «без одежды»?

— Я имею в виду, что я была голой, что же другое, по-твоему, я могу иметь в виду?

— Голой... — повторил я. — А зачем понадобилось раздеваться?

— У меня была на то причина, — рассудительно объяснила она мне. — Я позировала.

— Хм-хм.

— Сейчас здесь находится Боб Мак-Найт — скульптор, мой друг и старый поклонник, он попросил меня попозировать для небольшой скульптуры. Что в этом такого особенного?

— Ничего.

Позже обдумывая ее слова, я пришел к выводу, что она меня просто разыгрывала. Трудно было представить себе, чтобы кинозвезда могла сидеть совершенно голой в своем саду и позировать скульптору.

Через несколько недель, когда очаровательная маленькая скульптура, установленная на постаменте, появилась в ее гостиной, я понял, что она говорила мне правду. Голую правду.

Я вспоминаю слова Кейт; она часто говорила мне примерно так: «Я уверена, что человек по своей природе прекрасен. Что потенциальные возможности у людей стать любимыми, почитаемыми и уважаемыми необычайно велики — и одно это уже не дает мне унывать. Я верю в пример Иисуса Христа, который свидетельствует, что если кто-то живет абсолютно бескорыстно, то он не может быть несчастлив. Я уверена, что Иисус спал спокойно».

Когда мы готовились к запуску в производство «Ребра Адама», возникла проблема с песней для фильма. Я предложил песню, которая, как мне казалось, была вполне подходящей и вписывалась в ситуацию: сосед композитора (которого играл Дэвид Уэйн) сочиняет песню для героини фильма под названием «Медлин».

— Отвратительная песня, — сказал Спенсер. — Мне нравится.

Джордж Кьюкор и Кейт согласились только с первой частью его высказывания.

— Ну, ладно, — ощетинился я, — если вы можете найти что-нибудь получше, то сделайте это!

Внезапно и к всеобщему удивлению Кейт воскликнула:

— Кол Портер!

Мы все уставились на нее.

— Что?

— Давайте предложим Колу Портеру сочинить песню.

— Согласен, — ответил я. — А как насчет того, чтобы Дуайт Эйзенхауэр обеспечивал бы порядок на съемочной площадке?

— Кол Портер мог бы сделать это, — настаивала она.

— Мы знаем это, милочка, — заметил Джордж, являя собой пример терпения. — Но как мы заставим его это сделать?

В тот вечер, когда Кейт задержалась к ужину на целых двадцать минут, я начал подозревать, что случилось что-то неладное. (Она возвела пунктуальность в культ.) Я ошибся. Произошло нечто приятное.

— Я опоздала? — спросила она, появившись, и сама же ответила: — Да, конечно. Извините. Кол сказал, что нам не нужна песня под названием «Медлин».

— Когда он это сказал? — спросил я.

— Только что. О боже! Я так проголодалась!

— Не понимаю, с чего бы это, — заметил Спенсер. — Ты же весь день пожирала людей.

Кейт в ответ улыбнулась и приступила к приему пищи. Эта леди умела поесть. Блестящий гурман старой школы. Как правило, по две порции каждого блюда — это была ее норма — и десерт, поглощаемый с огненной страстью. Те, кто следил за ее весом, обычно приходили в шоковое состояние: они не могли постичь, как это ей удается поглощать столько пищи с огромой скоростью и в то же время оставаться стройной, как тростинка. Куда она все это девает? Возможно ли сжигать такое огромное количество калорий, даже если каждый день в одиночку играть в теннис? Ответ на эти вопросы заключается в следующем: все, что она поглощает, сгорает в пламени ее безудержного энтузиазма; в согласованной деятельности ее тела, интеллекта и духа; в невероятной жизненной активности.

Во время короткой паузы между блюдами Кейт объяснила, что она съездила к Колу, передала ему сценарий и попросила помочь с песней. К концу ужина раздался телефонный звонок. Я взял трубку.

— Аманду, — прозвучал чей-то голос.

— Здесь нет никого под этим именем.

— Аманду, — настаивал голос. — Это Кол. А это кто?

— Аманда, — ответил я.

Часом позже мы все уже были в доме Кола на Роуингхем Драйв, в его стеклянной комнате. (Нет, это не опечатка. Именно стеклянная: стены, двери, потолок, камин — все было из стекла. И шел сильный дождь. Представьте себе все это.) Он прочел сценарий, и у него возникла идея песни. А не могли бы мы изменить имя главной героини на Аманду?

Конечно, могли бы. Ведь это был Кол.

Через восемь дней Кол Портер пришел в студию и потряс нас исполнением песни «Прощай, Аманда».

Оставался вопрос с оплатой. Песня Кола Портера не была предусмотрена бюджетом фильма. Кол, который неплохо разбирался в бизнесе, разрешил этот вопрос, отказавшись от гонорара и заставив «МГМ» внести деньги в пользу Красного Креста.

Песня великолепно прозвучала в картине...

Оркестр ресторана «Максим» в Париже обычно исполнял ее, когда туда приходил Спенсер.

Люди редко говорят «нет» Кэтрин Хепберн — по той причине, как я полагаю, что отказ разбивает ее сердце.

Вспомним случай с «Миллионершей» Джорджа Бернарда Шоу. Он написал пьесу в 1938 году специально для Эдит Эванс. Мисс Эванс отказалась в ней играть.

— Слишком холодна для сегодняшней публики, — сказала она. — В наши дни от театра ждут теплоты и чувств.

В 1952 году Хью Бемонт из компании «Х.М. Теннет, лимитед» пришел к выводу, что Кэтрин Хепберн и «Миллионерша» предназначены друг для друга.

Кейт жила тогда в особняке Айрин Селзник на Беверли Хиллз. Мы с женой как-то зашли к ней во второй половине дня и услышали взрывы дикого смеха, раздававшегося сверху. Без сомнения, там собралась компания. Мы решили к ней присоединиться. Поднялись на второй этаж и нашли там одну только Кейт, которая сидела на полу со сценарием в руке и громко смеялась.

— Вы знаете эту пьесу? — спросила она. — «Миллионершу»? Чертовски забавная вещь.

— Я в ней играла, — ответила Рут. — Ты будешь в ней потрясающей.

Кейт действительно имела в «Миллионерше» огромный успех — и в Лондоне, и в Нью-Йорке.

Следующим этапом, естественно, было намерение закрепить достигнутый успех в фильме. Кейт взяла на себя все заботы по продвижению проекта. Вначале возникли трудности с приобретением прав на экранизацию — никто не знает, как ей удалось все-таки заполучить их: она потратила на это свои собственные деньги, поскольку ни одна компания на это так и не клюнула. После ряда тупиковых ситуаций Кейт вышла на Престона Старджеса, режиссера, обладающего прекрасным чувством юмора. И пьеса, и исполнительница главной роли очаровали его. Они вместе взялись за работу. Он переехал в ее дом в Нью-Йорке, и через месяц они вышли оттуда с великолепно разработанным режиссерским сценарием. Старджес, необузданный и сумасбродный гений, и практичная и дисциплинированная Кэтрин образовали идеальную творческую пару.

В конце концов все сложилось замечательно: Шоу, Старджес, Хепберн. История, сценарий, режиссер и кинозвезда плюс потрясающей успех пьесы на двух континентах.

И тут начались отказы от проекта. График съемок и бюджет были пересмотрены в сторону уменьшения. Ни одна компания не решалась на запуск фильма. Кейт заявила, что возьмет на себя значительную часть расходов и ответственность за риск. Сама она собиралась сниматься бесплатно. Позднее Старджес заявил то же самое. Вновь — отказы. Обращение к личным друзьям, тесные контакты с разными людьми. Нет, нет и нет.

Через год с лишним Кейт отказалась от борьбы и покорилась судьбе. За все время нашего знакомства я никогда не видел ее такой подавленной.

Через несколько лет киноверсия «Миллионерши» была выпущена на экраны. В фильме не было ни юмора, ни стиля, ни действия. В нем не было Кэтрин Хепберн.

Когда она смогла смотреть на все случившееся, как на давно минувшее, она как-то сказала:

— Черт побери! Я не должна была ввязываться в это дело — подобное со мной не раз случалось и раньше, но, конечно, я забыла обо всем — кто это говорил о том, что наша память выкидывает с нами такие трюки, что заставляет нас вспоминать только хорошее? Боже милостивый, я была абсолютно околдована пьесой О'Нила «Траур к лицу Электре», я хотела сделать по ней фильм на «Метро-Голдвин-Майер» вместе с Гарбо — разве это не было бы восхитительно: я в роли Алисы Брейди и Гарбо в роли Назимовой? Гарбо блестяще подходила для этой роли с ее шведским нутром и морской душой. Я привлекла на свою сторону Лили Мессенджер — ты помнишь, она в те дни была Шахерезадой для Майера, рассказывала ему всякие истории. Около двух с половиной часов она пересказывала великому Майеру краткое содержание будущего фильма — он, как известно, был очень религиозным человеком, и когда она произнесла слово «инцест», все было кончено! Это слово все решило: он сказал: «Нет». И все провалилось... Та же участь постигла и другой мой проект — фильм «Любовь под вязами». Удивительно, не правда ли, как много начинаний было загублено невеждами?

Летом 1954 года мы с Рут отдыхали на юге Франции. У нас был разговор о том, что Кейт и Спенс через некоторое время должны были к нам присоединиться.

Однажды утром Кейт позвонила нам и объяснила, что у нее нет возможности приехать, но она просит нас убедить Спенсера отправиться к нам — с тем, что она приедет попозже. Кейт посвятила нас в свою тайну. Ей предстоит сделать операцию, хотя и несложную, но все-таки... Она предпочитает, чтобы Спенсер находился в это время подальше от нее, чтобы уберечь его от волнений.

Мы последовали ее инструкциям. Через десять дней мы уже встречали в Канне самолет, на котором прилетел Спенсер. С аэродрома едем на виллу, которую снимаем.

«Ле Рошез» сейчас разрушается, но в свое время дом наверняка был великолепен. Он был построен Парисом Сингером для Айседоры Дункан, которая из-за неожиданной ссоры никогда в нем не жила. Спенсер считает, что это безобразие — не только само это место, но и тот

факт, что мы должны были в нем поселиться. Через полчаса после его приезда мы уже купались в заливе перед домом. День прекрасен. Спенсер отдувается как кит.

Рут говорит:

— О, Спенс, разве это не великолепно?

Спенс, лежа на спине и отдуваясь, отвечает:

— Угу. И это не более того, чего мы заслуживаем.

Неделю наша расслабленная жизнь протекает безмятежно. Каждое утро Спенсер встает в пять часов, чтобы увидеть восход солнца и отчаливание рыбацких лодок; потом он читает, дремлет, отдыхает. Мы прогуливаемся и исследуем окрестности.

Он ежедневно разговаривает по телефону с Кейт. От такого чуткого человека невозможно утаить секреты. Он узнает, что происходит. Это приводит его в состояние контролируемого ужаса, и я не знаю, благосклонно ли он отнесется к тому, что мы скрывали от него тайну, доверенную нам Кейт.

В дополнение к существующим осложнениям в седьмом или восьмом акте развертывающегося драматургического действия все окрестности охватила всеобщая забастовка. Прекратилась работа телефонной сети и телеграфа. Остановилось движение на железной дороге. Перестала работать почта, корреспонденция не отправлялась и не поступала. Это было похоже на всеобщий паралич. Спенсер казался разбитым вдребезги. Я предложил отвезти его на автомобиле в Италию, чтобы он смог позвонить оттуда Кейт и, возможно, остаться там на некоторое время. Мы все трое забрались в машину и направились по забитым транспортом дорогам в сторону границы. Мы сняли номер в итальянской гостинице, однако все телефоны были так перегружены из-за кризиса во Франции, что мы так и не смогли дозвониться до Хартфорда. Мы испробовали все: взятки, подкуп, знакомства. Ничто не срабатывало. Я предложил остаться в отеле на ночь с тем, чтобы назавтра возобновить наши попытки дозвониться, однако Спенсер вдруг почувствовал себя плохо. Мы отвезли его домой и вызвали врача. На коже вокруг талии появилась неприятная и болезненная сыпь. Врач поставил неверный диагноз: ожог от соприкосновения с медузой.

— Обычное дело, — сказал он, — для этого времени года. Ведите себя осторожнее в воде.

Он оставил какую-то мазь. Но она не помогает. Состояние здоровья ухудшается. Спенсер испытывает жестокие боли. В середине ночи я ухожу из дому в поисках другого врача. Он ставит новый диагноз: опоясывающий лишай. Сделать ничего нельзя — только пригасить боль с помощью успокаивающих наркотических средств. Внизу он спрашивает меня:

— А что, у мсье Спенсера какие-то неприятности?

— Да.

— Ах вот как, тогда вместе с ними пройдет и болезнь.

На следующий день с помощью влиятельного друга нам удалось получить разрешение на телефонный звонок за океан. Однако перед тем, как соединить нас с Хартфордом, телефонистка просит нас подтвердить, что разговор является неотложным и чрезвычайно важным. Мы уверяем ее, что это дело жизни и смерти.

Она соединяет нас с Кейт. Кейт уверяет, что все идет прекрасно, Спенс тоже ничего не говорит о своих проблемах, и они весело болтают целых полчаса.

Через пятнадцать минут после этого разговора нам звонит старшая телефонистка и гневно обвиняет меня в обмане, коррупции и измене. Она утверждает, что наш звонок был абсолютно не срочным, что я предал забастовщиков; она называет меня мерзким и дурным «американкой» и уверяет, что меня приговорят к гильотине.

На следующий день Спенсер улетает из Ниццы в Лондон, и вскоре Кейт к нему присоединяется.

Я предпочитаю не называть знаменитого драматурга, с которым Рут, Спенсер и я во время нашего пребывания в Париже обедали как-то днем «У Максима».

Он жаждал встретиться со Спенсером, который был этим польщен — так что обед с самого начала проходил в прекрасной обстановке.

Не спеша попивая кофе, мы беседовали.

— Мне было бы приятно увидеть вас в пьесе вместе с Кэтрин Хепберн, — произнес знаменитый драматург.

— Это может случиться, только если пьеса окажется хорошей, — ответил Спенсер. — И роли тоже.

— Конечно, — откликнулся знаменитый драматург, — об этом можно и не говорить.

Можно было наблюдать, как он заводился все больше и больше. Он постукивал кончиками пальцев по столу, он закурил сигарету, хотя в пепельнице дымилась другая, только что зажженная. Он ворочал глазами, как пескарь в пруду.

— Я могу себе представить все это, — говорил он. — Это должен быть какой-то особый род взаимоотношений. И я хочу выстроить все очень тщательно. Действие, главное действие должно принадлежать, конечно, вашему персонажу. Но при этом нужно использовать все то очарование, которое заложено в индивидуальности Хепберн — для того, чтобы...

Спенсер нахмурился и прервал монолог:

— Что вы хотите этим сказать? Я не уверен, что улавливаю смысл.

Рут начала проявлять беспокойство.

— Ну, — произнес знаменитый драматург, — мы ведь все знаем, что Кейт — потрясающая личность, но она не является тем, что мы бы назвали истинной актрисой.

— Это кто бы не назвал ее истинной актрисой? — проговорил Спенсер так, что завибрировали фарфоровые чашки и металлические приборы на нашем столике.

Знаменитый драматург осознал, что допустил грубый промах.

— То, что я имел в виду... то есть я хотел сказать, что... — начал он.

— Я знаю, что хотели сказать вы, ублюдок, — прервал его Спенсер. — Я все прекрасно расслышал. Я очень хорошо понимаю по-английски, черт возьми! И с каких это пор, черт вас побери, вы стали называть ее Кейт? Вы даже не знакомы с ней.

— Да, но...

— И что же, во имя Христа, должна сделать актриса для того, чтобы наконец-то заслужить окончательное признание у вас, возомнивших о себе ничтожеств? В течение тридцати лет она только и делала, что работала, училась, занималась постоянным самоусовершенствованием, одерживая постоянно победы над собой — и все это при том, что она, черт побери, уже в самом начале была великолепна. Вы видели ее в роли Клеопатры или постановках О'Нила? В «Венецианском купце»? В «Укрощении строптивой»? В «Миллионерше»? А как насчет «Африканской королевы» или «Как вам это понравится»? Или «Филадельфийской истории»? Она уже была великой актрисой в «Ранней славе» в 1933 году, черт побери! Я знаю, что такое игра, и я играл с этой женщиной достаточно много раз, и если уж она не настоящая актриса, тогда настоящих актрис не было никогда. Благодарю вас за ланч. Все было очень вкусным. Теперь я ухожу домой, чтобы меня там вырвало.

Он удалился.

Знаменитому драматургу потребовалось выпить две порции двойного бренди, чтобы как-то успокоить свои нервы.

— Боже милостивый, — произнес он. — Какая глупость! Кажется, я затронул его самое чувствительное место.

— Вам повезло, что он не затронул ваше чувствительное место, — отозвался я.

Июнь 1954 года. Мы находимся в Лондоне. Рут готовится к репетициям «Свахи», которую ставит Тайрон Гатри.

Кейт и Спенсер приезжают, чтобы обсудить возможности участия в английском фильме.

Спенсер поселяется в отеле «Клеридж», где остановились мы, а Кейт собирается жить в пансионе «Коннот».

Каждому из нас нравится свой отель, и мы при любом удобном случае пытаемся доказать его превосходство. Путешественники склонны к этому точно так же, как пациенты зубного врача: я еще не встречал человека, у которого дантист не является «лучшим в мире». Мы верим в это, потому что мы хотим этого — в конце концов, мы ведь доверяем этому человеку свои зубы. А в случае с отелем мы предоставляем ему нашу повседневную жизнь.

Однажды рано утром раздается звонок от Спенсера.

— Я хотел бы встретиться с тобой, — произносит он спокойным голосом. — Это очень важно. У тебя есть минутка?

Поскольку я еще не брился и не одевался, то спрашиваю:

— А мы не можем поговорить по телефону?

— Нет.

Тон этой короткой реплики таков, что я отвечаю:

— Я буду сейчас у тебя.

Двигаясь как можно скорее, я поспешно бреюсь и одеваюсь. «Клеридж» относится к старинным заведениям со старомодными правилами, и в нем не полагается носиться по коридорам одетым кое-как.

Через несколько минут я оказываюсь в покоях Спенсера. Непременная огромная чашка кофе стоит на столике рядом с ним.

— Где ты пропадал? — вопрошает он возмущенно. — Я ведь сказал: «Важное дело». Или ты не слышал?

— Прости, Спенс. Мне нужно было одеться. Я не думаю, что им бы понравилось, если бы я носился по отелю в халате.

— Да, им бы не понравилось, — мрачно произнес он. — Ладно, раз уж ты пришел, присаживайся.

Я послушно сел. Спенсер потер свое лицо круговыми движениями рук несколько раз и угрюмо проговорил:

— Мне позвонил администратор. Или помощник администратора. Я точно не знаю. В любом случае, он хочет меня видеть.

— По какому поводу?

Он взорвался.

— Откуда, черт возьми, я знаю, по какому поводу? Для того ты и оказался здесь.

Я услышал, как я прокричал ему в ответ:

— Ну, а откуда, черт побери, я могу это знать?

— Ладно, ладно, — примирительно сказал он. — Не заводись.

— Я не знаю, что это мы так забеспокоились. Возможно, он просто хочет получить твой автограф.

— Это не то, что ему нужно.

— Откуда ты знаешь?

— Я всегда чувствую, когда они чего-то хотят.

— У тебя есть какие-нибудь предположения? — спросил я.

— Нет, — ответил он, — но я бы не хотел, чтобы это касалось Кейт, вот и все.

— А почему это должно ее касаться?

— Я не знаю. Но у меня есть предчувствие.

— А ты не думаешь, например, — предположил я, — что они хотят узнать, сколько времени ты собираешься здесь пробыть. Может быть, им нужен этот номер. И они хотят забрать его.

Спенсер покусал губу:

— Они бы могли спросить об этом по телефону. — Он вздохнул и добавил: — Ладно, позови его сюда.

Я подошел к телефону и набрал номер администратора.

Во время нашего ожидания мы ни о чем больше не разговаривали. Спенсер пил свой кофе. Я расхаживал, пока он не велел мне сесть. Как только я сделал это, раздался профессиональный «аккуратный» стук в дверь.

Я открыл. В номер вошел невыносимо высокий помощник администратора в брюках с нашивкой и в визитке.

— Доброе утро, мистер Треси, — произнес он.

— Доброе утро.

Помощник администратора посмотрел на меня, потом на Спенсера и снова — выразительно — на меня.

— Извините, сэр, — сказал он, — но я хотел бы знать, могу ли я поговорить с вами наедине?

— О, — проговорил Спенсер. — Все в порядке. Можете говорить. Это мой друг.

Я попытался стать совсем невидимым.

Помощник администратора смущенно произнес:

— Видите ли, сэр. Администрация попросила меня, если бы это было возможно, — вы должны понять, мистер Треси, это не вопрос личного отношения, а вопрос установленных правил. Администрация просила меня... сказать вам...

— В чем все-таки дело? — не выдержал Спенсер. — Я никак не могу понять, о чем вы говорите.

Пауза.

— Это касается мисс Хепберн, сэр, — выпалил помощник администратора.

Спенсер побледнел. Он стиснул челюсти: я бы не удивился, если бы он набросился на помощника администратора с кулаками. Несчастный не мог выдержать блеска разгневанных глаз Спенсера, которые побелели от злости. Он перевел взгляд на меня и робко продолжил:

— Видите ли, сэр, все дело в одежде. У нас существуют определенные правила. В нашем ресторане, например, и в помещениях общего пользования...

Я улыбнулся, потому что сразу догадался, в чем заключалась проблема. Спенсер все еще пребывал в замешательстве.

— Мисс Хепберн, — произнес помощник администратора, — носит брюки, сэр.

— Широкие женские брюки, — заметил я.

— Ну, и что из этого? — спросил Спенсер. — Что в них такого?

— Видите ли, сэр. Дело только в том, что она довольно часто проходит через наш главный вестибюль.
— Ну, и что в этом дурного? — спросил Спенсер.
— Абсолютно ничего, сэр. Просто все дело в платье.
— Платье, — сказал я. — Они хотят, чтобы она носила платье.
— Я не знаю, есть ли у нее платье, — произнес Спенсер.
Помощник администратора начал терять в весе.
— Мне было дано поручение сообщить вам это, сэр, — проговорил он.
— Но почему мне? — спросил Спенсер. — Почему вы не сообщите это прямо ей?
— Видите ли, сэр, мы полагаем, что поскольку именно вы являетесь нашим гостем и поскольку, следуя этой логике рассуждения, она является вашей гостьей, то было бы более... по-видимому...
Он взмок от волнения и выглядел настолько несчастным, что Спенсер сжалился над ним.
— Ладно, сынок, — добродушно сказал он. — Ладно. Скажи им, чтобы они больше не беспокоились по этому поводу. Я все беру на себя.
— Благодарю вас, сэр. Мистер Треси.
Он исчез из комнаты с такой быстротой, что мне показалось, что он даже не открывал и не закрывал дверь.
— Итак, — произнес Спенсер, — теперь все, что тебе осталось сделать, это поговорить с ней.
— Мне?
— Конечно, — сказал он убежденно. — Это ведь твоя гостиница, не так ли?
— Я все понял, — ответил я. — Давай пошлем ей телеграмму.
В тот день мы все отправились к Кейт на ланч в ее номере в «Конноте».
Когда ланч закончился, Спенсер проговорил:
— Нам нужно кое о чем поговорить с тобой, Кейт. Это весьма важно.
— О чем это?
Он сделал мне знак рукой и произнес:
— Скажи ей.
— Скажи сам.
— Действуй. Ты втянул меня во все это. Я не должен был бы слушаться тебя.
— Во что втянул? — спросила Кейт. — Что это все значит?
Взгляд Спенсера заставил меня начать говорить.
— Администрация «Клериджа», — произнес я, — неодобрительно смотрит на то, что ты ходишь по вестибюлю в брюках.
— Боже милостивый! — воскликнула она. — Я никогда не слышала ничего более идиотского!
— Все хорошо, Кэтти. Все в порядке, — успокаивающе проговорил Спенсер.
— Я думаю, мы все должны перебраться сюда, — сказала Рут.
— Я знаю, что нужно сделать. Как насчет того, чтобы Кейт стала носить платье? — бодро предложил я.
Кейт посмотрела на меня испепеляющим взглядом.
— У меня нет платья, — пробормотала она.
— Купи, — сказал я. — Мы все сложимся и купим тебе платье.
По глазам Кейт можно было заметить, что она что-то обдумывает.
— Не беспокойтесь, — сказала она. — Я знаю, что делать.
Позднее в тот же день мы встретились в нашем отеле за чаем. Пришла Кейт — запыхавшаяся, раскрасневшаяся, с целой сумкой пшеничных лепешек и фруктовых пирожных, которые она купила на Шефердском рынке. Мы все сразу же посмотрели, как она одета. Конечно же, на ней были все те же старые брюки.
— Черт побери, Кэт! — воскликнул Спенсер. — Почему ты хочешь, чтобы...
— Подожди, — прервала его Кейт с величественным видом. — Я могу все объяснить. Я не проходила через главный вестибюль, так что нет никаких пробб-лемм. (Она всегда произносит два слога этого слова с одинаковым ударением. «Пробб-лемм». При этом всегда возникает ощущение, что проблема намного серьезнее, чем она есть на самом деле.)
— Как же ты поднялась сюда? — спросил Спенсер.
— Служебный подъемник. В задней части здания — грузовой подъемник, я поднялась вместе с постельным бельем и с двумя прекрасными вьютоновскими чемоданами — они бы понравились тебе, Рут, — ну, и конечно, с несколькими моими новыми приятелями: Бертом, погодите, я еще расскажу вам о Берте, и крошкой Доди — это горничная, сущий ангел, — я не думаю, что она обслуживает этот этаж, она бы на всех вас произвела впечатление.

Великолепный подъемник, извините, лифт — и пусть меня не любят с парадного хода этого отеля, но зато меня обожают с черного.

«Пробб-лемма» была таким образом решена. Кейт продолжала приходить каждый день, пользуясь служебным лифтом и одеваясь, как считала нужным.

В 1959 году Кейт отправилась в Лондон для участия в съемках фильма по пьесе Теннесси Уильямса «Внезапно, прошлым летом», где ей предстояло сыграть роль миссис Венейбл. Эта работа оказалась для нее трудной по многим причинам. В первую очередь, она требовала долгой разлуки со Спенсером. Кроме того, Кейт не очень нравилась организация всего дела. Тем не менее, она испытывала необходимость вернуться в кино, ведь она не появлялась на экране почти два года, так как была занята в театральных постановках Шекспира.

В течение месяца Кейт штудировала все произведения Теннесси Уильямса — все его пьесы, прозу, поэзию.

Организация проекта в Англии, с точки зрения Кейт, во многом отвечала самым высоким требованиям. Сэм Спигел, с которым она работала на «Африканской королеве», был сильным продюсером старой школы. Режиссер Джо Манкевич — художник с ярко выраженной творческой индивидуальностью.

Элизабет Тейлор изумила ее. Она ожидала встретить шикарную сексзвезду. Вместо этого она увидела серьезного, хладнокровного и компетентного профессионала, правда, с Элизабет, казалось, невозможно было общаться «на личном уровне».

— Личного уровня, — рассказывала Кейт, — для нее как будто не существует вообще.

Начались съемки. И почти сразу же возникла главная проблема: Монтгомери Клифт, исполнявший главную роль, оказался в плохой форме. Смерть (уже недалекая) начала вести с ним свою игру.

Этот превосходный молодой актер уже в течение некоторого времени был болен — и психически, и физически. Сближение с Элизабет Тейлор, которую он глубоко любил, в конце концов оказало на него разрушительное воздействие. Для него стало трудным приводить себя в рабочее состояние, он потерял сон, начал пить, у него возникли проблемы с запоминанием текста, и он оказался вынужденным прибегать к искусственным стимуляторам. Тейлор сильно переживала, пыталась помочь ему, но ничего не могла сделать. Манкевич и Спигел, которые больше всего беспокоились о сроках сдачи фильма, выражали значительно меньше сочувствия.

До Кейт начали доходить слухи о возможной замене актера. Ей удалось отговорить от этого Манкевича и Спигела и довести до конца съемки с участием Монти. Бесспорно, работа с ним потребовала от актрисы большого терпения.

Кейт считала, что Спигел и Манкевич могли бы проявить чуткость по отношению к попавшему в беду актеру и возмущалась тем фактом, что они не оказали ему помощь.

В последний день съемок Манкевич подошел к ней и сказал:

— Вот и все.

Она спросила:

— Ты в этом уверен?

— Абсолютно уверен.

— Нет ничего такого, для чего бы я потребовалась? — уточнила Кейт. — Никаких досъемок или пересъемок?

— Нет, все получилось прекрасно, Кейт. И ты была великолепна.

— Ты уверен? — настаивала она.

Манкевич усмехнулся.

— Абсолютно уверен, Кейт. А в чем, собственно, дело?

— Просто я хочу расстаться с тобой, — сказала Кейт, — вот так. И плюнула в него.

После этого она повернулась и покинула съемочную площадку. В то время как она упаковывала свои вещи, в гримерной раздался телефонный звонок. Это был Сэм Спигел.

— Пожалуйста, Кэтрин, не могу ли я увидеть тебя на несколько минут? — спросил он.

— Конечно, — ответила Кейт. — Тем более что я все равно иду в ту сторону.

В кабинете она обнаружила, что за столом перед ней сидел суровый и беспощадный судья. Спигел мрачно посмотрел на нее и произнес:

— Я слышал, что ты очень дурно вела себя по отношению к Джо на съемочной площадке.

— Я вела себя очень хорошо, — ответила Кейт, — пока мы делали картину. Все остальное произошло позднее. Если я и поступила дурно, то я сделала это в свое собственное время. А не в то, что принадлежало вам.

— Это ничего не меняет, — проговорил Спигел. — Я потрясен. Я всегда полагал, что ты настоящая леди.

— Через минуту ты будешь потрясен еще больше, — сказала Кейт. — Я считаю, что это вы очень дурно вели себя по отношению к Монти. Он — потрясающий молодой актер, и когда он попал в беду, вы вместо того, чтобы помочь, терзали его. Вот что я думаю о вас. — И она плюнула на Спигела.

После общения с Хепберн Теннесси Уильямс писал: «Кейт — это актриса, о которой мечтает каждый драматург. У нее текст звучит намного лучше, чем он написан: утонченность ее ума и чувства позволяет высветить все те смысловые оттенки, которые заложены в каждой произносимой ею фразе».

После встречи с Кейт Уильямс сделал то, что делал почти каждый писатель после того, как пересекались пути его и Хепберн: написал пьесу специально для нее. Это была «Ночь Игуаны». Кейт была необычайно польщена.

Пьеса была послана ей. Она ее прочла, тщательно изучила и — отказалась в ней играть.

— Она будит дурные стороны моего воображения, — сказала она. — Я в нее влюбилась, но я бы не смогла в ней жить.

Уильямс уговаривал Кейт, они вели долгие разговоры о пьесе, но Кейт оставалась непоколебимой: она была убеждена в том, что пьеса ей не подходит, так же, как она не годится для пьесы.

На следующий год, когда она увидела постановку «Ночи Игуаны» на Бродвее в Королевском театре с участием Маргарет Лейтон и Бетт Девис, Кейт призналась, что пьеса произвела на нее еще более сильное впечатление. При этом она сказала Уильямсу:

— Тебе сильно повезло. Я не погубила ее.

С того времени, как повесть Хемингуэя «Старик и море» была опубликована в журнале «Лайф», казалось предопределенным, что по ней будет сделан фильм и что Спенсер Треси будет играть старика.

Эта тема в течение многих месяцев доминировала в наших разговорах. Я был, пожалуй, единственным, кто не верил, что из этой книги можно сделать фильм, но повесть была объявлена классикой, и проект экранизации начал разрабатываться.

Спенсер, который ненавидел летать, вынужден был выпить, прежде чем сесть в самолет, отправлявшийся в Гавану. Самолет попал в шторм и постоянно нырял в воздухе. Спенсер прилетел в нервном и расстроенном состоянии. Хемингуэй встретил его и по какой-то причине сразу же начал к нему приставать.

— Выпей чего-нибудь!

— Нет, спасибо.

— Ну, давай же, выпей.

— Мне сейчас не хочется.

— Да кто же ты такой? Пьяница? Не можешь выпить всего лишь рюмку или две? Или ты должен тогда набраться до бесчувствия? У тебя что, с этим проблемы? — И дальше в том же духе.

Фильм делается коллективными усилиями, и потому очень важно создать атмосферу взаимопонимания, в которой становится возможной творческая работа.

Режиссером был Фред Циннеман. Ему и Спенсеру никак не удавалось найти общий язык. Этому нельзя дать простое объяснение. Это вопрос темперамента и внутреннего состояния. Такая ситуация может показаться странной, потому что в 1944 году они прекрасно работали вместе над «Седьмым крестом». В то время Треси говорил:

— Посмотри на этого молодого Циннемана. Он далеко пойдет.

Дело могло бы исправиться, если бы было достигнуто взаимопонимание между Спенсером и Хемингуэем, но и этого не произошло. Хемингуэя, кажется, интересовали только охота на рыбу и ее фотографирование, а также стремление унизить Спенсера. Страшная жара и весьма приблизительный план съемок усиливали ощущение безысходности. Спенсер хотел отказаться от участия в фильме, но было уже слишком поздно. Ушел Циннеман. Его место занял Джон Старджес. Концепция фильма изменилась. Съемки переместились в Голливуд, и работа продолжилась. Спенсер старался держаться, все еще надеясь на успех. Он любил книгу несмотря на прохладные отношения с ее автором. Кейт, как могла, пыталась помочь общей работе, примирить с ней Спенсера.

Искусственные водоемы, резиновые акулы, эффектные трюки — все это противоречило представлениям Спенсера о том, какой должна была стать экранная версия повести. Он чувствовал, что по своей стилистике «Старик и море» был ближе к документальному кино и старался мужественно придерживаться этой линии. Он всегда считал, что одни фильмы заранее обречены на то, чтобы получиться, а другие — нет и что единственное, что ты можешь, это делать наилучшим образом все от тебя зависящее. Однако он очень тяжело переживал неудачу этой картины. Мечта не смогла осуществиться из-за мелочных ссор.

Воскресным вечером 31 июля 1963 года, слушая телевизионные новости, мы были ошеломлены кратким сообщением о том, что у Спенсера случился тяжелый приступ. Мы сразу же позвонили ему домой, потом на побережье. Телефон нигде не отвечал. Наконец дозвонились до Цукора, который имел какую-то информацию, хотя и не очень определенную.

— С ним, похоже, все в порядке, — сказал Цукор. — Я думаю, Кейт спасла ему жизнь.

— Что ты имеешь в виду?

— Она знала, что делать. У них там на берегу был пикник, и ему вдруг стало плохо. Он упал. Кейт, не теряя ни секунды, позвонила в местное пожарное депо, и пожарники через несколько минут прибыли на место происшествия с кислородной подушкой и таким образом поддерживали Спенсера до прибытия «скорой помощи».

— Он и сейчас там находится? — спросил я.

— Я думаю, да.

Я позвонил в Сент Винсент и попросил к телефону медсестру мистера Треси. Через несколько минут подошла миссис Треси.

Она рассказала мне, что врач только что определил, что это наверняка был не сердечный приступ, а всего лишь спазм верхних дыхательных путей. И Спенсер наверняка поправится через несколько дней.

— Передай ему, Луиза, что мы любим его, и я снова позвоню завтра утром.

— Спасибо, — ответила она.

Мы ничем не могли помочь, но восхищались поведением Кейт. Она «вытащила» Спенсера. Она доставила его в больницу. И сразу же после этого она известила о случившемся членов его семьи и позволила им разделить заботы о нем.

У Фанни Брайс[6] было много друзей. Дружба была ее подлинным призванием. Старые друзья времен выступлений в «Фолли» оставались с ней — часто на целые годы. Среди них Кейт и Спенсер занимали особое место.

Когда я принялся на Бродвее за постановку «Смешной девчонки», мюзикла, рассказывающего о ранних годах жизни Фанни, то я консультировался со всеми, кто ее знал. Наиболее ценными источниками информации стали Кейт и Спенсер.

Все, кто работал над спектаклем, понимали, что публика будет в основном состоять из людей, для которых Фанни Брайс представляется не более чем смутным воспоминанием о далеком прошлом, а также из тех, которые вообще ничего о ней не знают.

К этим последним в полной мере можно было отнести и нашу молоденькую, чрезвычайно одаренную исполнительницу главной роли — Барбру Стрейзанд. Барбра никогда в глаза не видела Фанни Брайс, не смотрела фильмов с ее участием, не слышала ее по радио. В этом нет ничего удивительного: Барбра родилась в 1945 году, Фанни умерла в 1951.

Барбра инстинктивно заняла абсолютно верную позицию, заявив, что она не стремится слишком много узнать о реальной Фанни. «Я не хочу ей подражать, — говорила она, — если бы я стала это делать, я могла бы оказаться все равно хуже, чем она! Я собираюсь играть так, как будто бы это была я сама».

Вот это было правильно, и тем не менее реальная Фанни с ее неповторимым характером могла сильно помочь сделать роль интересной.

После дней и ночей, проведенных в разговорах о будущей героине, я спросил Кейт и Спенсера: «Какое бы одно слово вы выбрали, чтобы описать главную черту Фанни Брайс?»

— Элегантность, — сказал Спенсер.

— Сексуальность, — сказала Кейт.

Я поблагодарил моих друзей.

Барбра Стрейзанд обладала всем необходимым — почти всем. Она пела, конечно, намного лучше, чем кто-нибудь вокруг. Она прекрасно двигалась. Она была по-настоящему эмоциональна. Она могла играть. Она была смешной и смышленой, и высоко профессиональной.

Но с течением времени я осознал, что у нее отсутствовали только два качества: элегантность и сексуальность.

Последнее пришло очень легко после нескольких откровенных разговоров. Она вполне обладала этим качеством и просто не использовала его.

Элегантность же оказалась не так легко достижимой. Это такое эфемерное качество, которое очень трудно описать, невозможно передать словами, глупо демонстрировать.

---

[6] Фанни Брайс (1891—1951) — известная американская комедийная актриса, игравшая на Бродвее. Ее карьера послужила основой для сюжета фильма Уильяма Уайлера «Смешная девчонка».

Тем не менее я упорно старался привить ей это качество. Я каждый день говорил с ней о нем, иногда по нескольку раз.

Однажды она мне сказала:

— Элегантность, элегантность. О, Иисус! Хватит уже. Я не уверена, что я понимаю, о чем вы говорите. А вы понимаете?

Я рассказал ей о нашем споре с известным английским кинокритиком Дилис Пауэлл относительно Нормана Уиздома, комика, которого я обожал.

— Его нельзя отнести к высшей категории, — сказала она, — потому что в нем нет элегантности. У всех великих комиков она есть.

Барбра нахмурилась, не понимая.

Я рассказал ей о Лауреле и Харди, Чаплине, Гарольде Ллойде, и, конечно, о Фанни Брайс. Увы, их имена ей почти ничего не говорили.

Я пытался применить другую тактику, объясняя, что спекуляция комика-толстяка на своей толщине — дешевый прием. Он должен быть элегантен — несмотря на толщину. То же самое должно определять и игру актера, у которого очень маленький рост или особая невзрачность.

— Ты должна добиться такого представления о себе, которое отличается от того, что является обыденным. Фанни была элегантной. Вкус. Стиль. Достоинство. Класс.

— Элегантность, — туманно произнесла Барбра и затем день за днем начала все ближе подходить к тому, что стоит за этим понятием.

Это было моим единственным вкладом в ее исполнение. Ничего другого ей не требовалось. В конце концов, ее Фанни Брайс приобрела истинную элегантность, а вместе с ней ее приобрела и сама Барбра.

Спенсер Треси умер 10 июня 1967 года. Эта смерть жестоко обозначила конец беспрецедентного в истории американского кино двадцатипятилетнего союза — уникального личного и профессионального партнерства. За годы своей близости два выдающихся художника создали самые удачные свои роли, — работая и вместе, и порознь.

Кейт рассказывала:

— Спенс был единственным по-настоящему чистым человеком из всех, кого я встречала в жизни. Я сталкивалась и с обворожительными мужчинами, с необычайно привлекательными. — Она улыбнулась с каким-то отсутствующим выражением лица. — Я не могу сказать вам, сколько раз я вновь и вновь переживала те десять секунд моей жизни... вновь и вновь пытаясь представить себе, где бы я оказалась и кем бы стала, если бы она не вышла и не окликнула меня в то мгновение.

Мы, недоумевая, ожидали продолжения рассказа.

— Однажды, в Уэльсе — мы там путешествовали с подругой — мы остановились в маленькой деревушке. Я вышла из машины размяться — я была за рулем, — а моя подруга пошла на почту отправить несколько открыток или купить что-то — я точно не помню. В это время на другой стороне улицы затормозил автофургон, и водитель — молодой человек необыкновенной красоты, я никогда таких не видела, по крайней мере, до этого момента — обернулся и посмотрел на меня. Я увидела темные-темные волосы, кожу, глаза, темную темную душу. В одно и то же мгновение мы взглянули друг на друга, и что-то произошло — вы знаете, такое иногда случается с каждым: сразу же между нами возникла какая-то связь, без всяких слов или жестов, полная ясность и понимание — так, будто бы между нами уже что-то было в прошлом, и будто наше будущее уже было предопределено. Он улыбнулся, и у меня подкосились ноги, он повел головой и поманил меня рукой, приглашая присоединиться к нему, сесть рядом, — и я почувствовала, что направляюсь к его фургону — абсолютно бездумно, как в трансе. И тут моя подруга вышла из здания почты и закричала: «Кейт, ты куда это идешь? Поехали, мы опаздываем!» Молодой человек открыл дверь своей кабины, я увидела на его лице гнев и властность: он снова позвал меня, но чары уже разрушились — я опять была примерной девицей из Новой Англии. Я повернулась и пошла обратно, села в свою машину, и мы поехали, ни разу не обернувшись.

— Я полагаю, — продолжила Кейт, — у нас у всех происходили в жизни подобные случайные встречи. Появляются те, кто обольщает нас, — к счастью или несчастью, чаще — к несчастью, однако когда все эти истории кончаются, вы стремитесь вспоминать только хорошее. Со Спенсом все было абсолютно по-другому. Он был личностью, ни на кого не похожей. Никакой аффектации, самолюбования, ни капли эгоизма. Я знаю, кое-что могло выглядеть так, будто он был эгоистичен — ничего подобного, он просто знал, что мне

нравилось заботиться о нем, и разве не относился он с чувством юмора ко всему, даже к самому себе? Спенс... Мне будет не хватать его каждый день, пока я живу.

Через несколько минут после того, как в то холодное субботнее утро мы узнали страшную новость, мы уже были на пути к коттеджу Спенсера. Вначале я старался вести машину как можно быстрее, но затем, когда повернули на Доухени Драйв, сбавил скорость. Я ехал все медленнее и медленнее, я не хотел приближаться к тому месту, в котором наступил этот ужасный конец.

За несколько оставшихся минут я попытался взять себя в руки, обдумать то, что предстояло сказать Кейт в первую секунду встречи. И вот я перед дверью дома, нажимаю кнопку звонка. Боже, сколько лет эта минута предвещала радость и удовольствие.

Нам открыли. Мы вошли в столовую. Кейт сразу же бросилась ко мне. До того, как я смог что-то произнести, она обняла меня и сказала:

— О, Гар, дорогой! Мне так жаль тебя.

Следующие несколько дней я провел в размышлениях об утраченном друге, выискивая в прошлом те или иные детали, возвращаясь к годам нашей дружбы, вспоминая.

...Его полное имя было (есть?) Спенсер Бонавенче Треси, но он был известен просто как Спенсер Треси. Его также звали мистер Треси, Спенсер, Спенс, мсье Спенсор (французские поклонники), Серая Лисица (Фрэнк Синатра), Фланелька (я), Папа (другие актеры) и Крысенок (это разрешалось только Кейт). Существовали и другие имена в разных жизненных ситуациях, ибо Спенсер представляет собой (представлял?) человека с множеством ипостасей. Только для одного меня он был и братом, и отцом, и сыном, и учителем, и исповедником, и советчиком, и соперником, и сотрудником, и другом.

За несколько часов до смерти, разговаривая со мной по телефону, он так описал свое самочувствие: «Все в порядке, но страшно устал». Ничего удивительного. Он сумел прожить множество жизней, «вложив» столько всего — и любви, и еды, и выпивки, и успехов, и работы — в свои шестьдесят семь лет. (Он обожал остроту Льюиса: «Ты живешь только один раз, но если ты живешь как надо, то одного раза достаточно!»)

Я припоминаю, что в течение этого последнего года я звонил ему не меньше, чем двести пятьдесят раз. Он позвонил мне только однажды. Это произошло вечером того дня, когда он закончил сниматься в фильме «Угадай, кто придет к обеду». Он испытывал радость, облегчение и был слегка скептичен.

— Все кончено! — прокричал он. — Ты веришь этому? Я нет. Я постоянно заключал пари с самим собой. Я должен эту удачу самому себе: я мог исчезнуть, не уплатив долги. Но все-таки я завершил это. Тебя это впечатляет?

В страшном возбуждении он продолжал:

— Сегодня сразу же после последнего снятого кадра Стэнли[7] сказал: «Это то, что надо!» И я понял, что все закончено, и мы пожали друг другу руки, и он заплакал, я — тоже, а потом я послал все это к черту и ушел домой. Я полагаю, что во мне пять кружек пива! Но ты меня слышишь, Джаспер? Я закончил картину!

Насчет пяти кружек пива он, вероятно, на радостях преувеличил. Прошли годы с тех пор, когда он выпивал хотя бы одну кружку. Эта тема теперь забавляла его, и он мог легко и весело рассказывать о «старых разгульных днях». И хотя он покончил со всем этим, на полках буфета в столовой всегда стоял полный набор спиртного.

Однажды я спросил его, каким рейсом лучше лететь в Нью-Йорк.

— Не имеет значения, — ответил он. — Они все хороши. Я летал отсюда в Нью-Йорк всеми рейсами. — Он подумал и добавил: — А пару раз я летал туда вообще без всяких рейсов!

В 1958 году он должен был произнести прощальную речь на похоронах Льюиса Б. Майера. Хотя Спенсер обожал Л.Б., это было поручение, которое его совсем не радовало. Он сидел в вестибюле Уилшерского храма, просматривая текст. Вошел раввин Мэгнин, поздоровался с ним и предложил ему отпить вина. Спенсер отказался.

Раввин настаивал.

— Если я это сделаю, — сказал Спенсер, — то может случиться, что вместо мистера Майера я похороню вас.

В профессиональном мире, где злословие, унижение, критиканство, зависть, взаимные придирки и обвинения являются обычным делом, я никогда не слышал и не читал ни

---

[7] Стэнли Креймер — режиссер фильма «Угадай, кто придет к обеду».

одного слова, направленного против Спенсера Треси как актера или как человека. И в этом тоже он остается уникальным, так как нет другого художника, о котором это можно было бы сказать с абсолютной уверенностью. Он не был человеком, разменивающимся на пустяки; он всегда был целенаправленным, сконцентрированным, преданным делу. Ни на мгновение он не опускался до лести, заискивания, он никогда не старался «поддержать имидж».

Спенсер был, несомненно, самым замечательным киноактером своего поколения. Актерская игра может стать хорошей, совершенной, мастерской. И есть еще сфера за пределами этого — игра, которая содержит в себе искусство без искусства, прикосновение чего-то магического, ауру сверхъестественного, предполагающую экстрасенсорное восприятие. При игре на таком уровне аудитория начинает воспринимать, что персонаж думает и чувствует, независимо от того, что он делает или говорит. В кино это бывает чрезвычайно редко.

На протяжении долгих лет профессиональной работы я никогда не испытывал таких сильных ощущений как те, что испытал одним дождливым вечером в библиотеке Джорджа Кьюкора: Спенсер и Кейт читали вслух сценарий «Пэт и Майк». Спенсер, в очках, державшихся на кончике носа, начал читать, играть, существовать в роли. Того человека, с которым мы обедали за несколько минут до этого, уже не существовало. Вместо него перед нами явился Майк — личность намного более реальная и сложная, чем мы его себе представляли, со своей манерой дышать, размышлять, курить, кашлять, говорить и грызть арахис. Более двух часов Спенсер оставался в созданном им образе. Бесспорно, в тот вечер я увидел подлинное искусство актерской игры.

С приближением возраста, который принято называть «пожилым», у Спенсера начали возникать проблемы, связанные с избыточным весом. Дни, когда он играл в поло (а он был замечательным игроком), остались позади.

Теперь ему приходилось бороться с лишними фунтами, в особенности перед началом съемок в новой картине. Как-то он попросил меня прочесть «Седьмой крест», сценарий о побеге из лагеря во время второй мировой войны. Я нашел его прекрасным и сказал об этом Спенсеру, но он почувствовал, что я что-то не договариваю.

— Это великолепная роль для тебя, — сказал я, — но, видишь ли...

— Об этом можешь не беспокоиться, — прервал он меня.

— О чем об этом?

— О том, о чем ты думаешь.

— Ах вот как!

— В переработанный сценарий будут внесены изменения, — объяснил он. — В новом варианте я люблю поесть и от души объедаюсь!

Только благодаря Стэнли Креймеру мы получили возможность увидеть четыре последних фильма с участием Треси: «Пожнешь бурю», «Нюрнбергский процесс», «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» и «Угадай, кто придет к обеду».

— Множество людей вокруг постоянно твердят мне, какой я великий, — как-то вечером сказал мне Спенсер, — но ты заметь, что только Стэнли был тем человеком, который предоставлял мне работу.

В связи с самым последним фильмом я вспоминаю о неприятностях, возникших перед началом работы. Страховая компания отказывалась давать страховку Треси из-за его болезни. Креймер с беспрецедентной отвагой настаивал на подписании контракта. Спенсер пытался отговорить его, указывая ему на риск, но безуспешно. Приблизительно за две недели до начала съемок у Спенсера несколько ухудшилось самочувствие. Он вызвал Креймера и подробно рассказал ему о состоянии своего здоровья.

— Ну что же, Спенс, — сказал Креймер, — если ты чувствуешь, что не можешь сниматься, я прекращу работу над фильмом. Я не собираюсь делать его без тебя.

— Ладно, — проговорил Спенсер, — давай попробуем.

Для меня очень важно, что Спенс, искренний католик, и я, убежденный атеист, смогли в течение тридцати лет наслаждаться подлинной дружбой. Долгие прогулки, во время которых Спенсер терпеливо излагает свои религиозные убеждения. Продолжительные разговоры, во время которых он выслушивает другую сторону, никогда не выражая досады или раздражения. При этом мы не приходили к компромиссу, не изменяли своих позиций — мы просто обогащались той энергией, которая исходила друг от друга.

Подводя итоги, я начинаю понимать, что если прав я, то я должен хранить в себе огромное наследство — воспоминания о непревзойденном актере и дорогом мне человеке. Если же прав он в своей вере, то я завидую ангелам.

И я напоминаю себе, что его второе имя было (есть?) Доброе приключение[8].

---

[8] Буквально: — Bonaventure.

Кейт и Спенс были в высшей степени цивилизованными людьми, они твердо придерживались просвещенного принципа жить самому и давать жить другому.

Кроме того, каждый из них практиковал необыкновенно индивидуальные формы выражения своей религиозности.

Спенсер был настоящим верующим, принимавшим все доктрины католической церкви, он посещал мессу и исповедовался, хотя часто относился критично к деяниям и высказываниям церковных иерархов.

Например, его привело в раздражение то, что во время его первого посещения Рима в его отель пришла целая делегация из Ватикана, чтобы встретиться с ним.

— Я просто актер, — говорил он нам позднее. — С какой же стати, черт побери, делегация из Ватикана должна приходить в отель для того только, чтобы увидеть меня? Какое это отношение имеет к тому, чем на самом деле должна быть церковь?

Я напомнил ему о шутке, которая долгое время была популярна в Риме. На табличках автомобилей, зарегистрированных в Ватикане, перед номерными знаками стояли буквы SCV. Эти буквы расшифровывались как «Святой Город Ватикан» (Santa Vaticana). Однако римские шутники настаивали на том, что эти буквы обозначают: «Если бы Христос мог видеть!» («Se Cristo Vedesse!»).

Спенсер согласно кивает, стискивает челюсти.

Кэтрин тоже относится к людям особой породы. Она находит глубинную одухотворенность в природе, в погоде, в цветах, в деревьях, в растениях. В ней живет ощущение единства всего сущего, организованности порядка вещей в схеме построения мироздания.

Ей присущи необычные взаимоотношения с животными. Она обращается с кошками, собаками и лошадьми так, как будто они являются родственными нам человеческими существами. Она реализует на практике благоговение перед жизнью, проповедуемое Швейцером. По этой причине она не любит цирк животных и не может понять, почему я так им увлечен.

Но во что бы ни верили эти двое, они также верили и друг в друга, и хотя ее можно назвать атеистом или агностиком (в зависимости от того, как понимать эти термины), она тем не менее положила в его гроб перед тем, как он был запаян, маленькую статуэтку Святого Кристофера, которую он очень любил, обломок каррарского мрамора, который он нашел, и его четки.

В профессии, где непостоянная публика вечно стремится к новизне и быстро устает от кумиров, Кейт остается неизменным образцом.

В страшные времена она становится бесстрашной.

— Я не сожалею ни о чем, что когда-либо сделала, — сказала она мне недавно, — поскольку тогда мне нравилось это делать.

Это очень важное признание.

Мы разговаривали о моей пьесе, которая провалилась несколько лет назад. Она называлась «Улыбка мира». Кейт спросила меня, что означает это название, и я процитировал ей первоисточник.

Слова были взяты у Джона Морли, который как-то написал: «И что означает эта улыбка мира, ради которой мы обязаны принести в жертву наше нравственное совершенство; эту угрюмость мира, что страшнее, чем уничтожение истины; и этот свет, медленно исходящий из глубины наших душ?»

Пока я произносил эти слова, на глазах Кейт появились слезы, ее подбородок задрожал, у нее перехватило горло от волнения.

Она часто плачет на сцене и на экране (слишком часто, как считают некоторые), но на протяжении всех лет нашей дружбы я никогда до этого не видел, чтобы она плакала в жизни...

Не плачь, старый дружище. Теперь ты достигла всего (а чего не достигла, вспомни сама), и, что особенно важно, ты добилась этого собственными усилиями, не отступаясь от себя. Тебе принадлежат и рукоплескания, и поклонение, и уважение, и любовь, и улыбка мира — при том, что ты никогда не стремилась к этому. Ты всегда стремилась только к совершенству — во всем, включая и себя.

Нет нужды напоминать, Кейт, что я люблю тебя и ради того, что осталось от человечества, я надеюсь, что ты будешь жить вечно. Что за черт! Ты уже живешь. С любовью к Спенсу. Искренне твой. Гарсон Канин.

Перевод с английского Э.Ефимова

Усеченный Троцкий

Вообще говоря, фильм (по примеру Лоузи) следовало бы назвать «Убийство Троцкого» — его действие укладывается в промежуток с 23 мая по 20 августа 1940 года — между неудачным и удачным покушением на жизнь «мексиканского изгнанника». Между этими двумя точками проложена извилистая сюжетная дорога, включающая переброски действия в Москву, где друг Коба с вязкой настойчивостью требует от друга Лаврентия стереть с лица земли злейшего врага страны Советов и лично Сталина, и в Париж, где непосредственный организатор акции Леонид Эйтингон (Николай Еременко) находит столь же непосредственного убийцу — Рамона Меркадера. Сюда же вклиниваются черно-белые и стилизованные то под документ, то под «старое кино» флэшбэки, соотносимые с субъектными сферами персонажей и автора: сны и воспоминания Троцкого и авторские ретроспекции. Это стилистическое выделение разновременных и разноприродных моментов придает картине не только эмоциональносмысловую, но и культурную объемность.

Один раз мелькает, словно привидевшись отцу народов, первая его встреча с Троцким, которую режиссер сразу же нагружает значением: немолодой респектабельный господин высокомерно объясняет молодому угловатому провинциалу, что в национальном вопросе тот «ни бум-бум» и лучше бы ему вместо писания статей грабить банки для нужд большевиков. Здесь, по фильму, и зародилась та ревность одного из будущих наследников Ленина к другому, которая сыграла столь роковую роль в родной истории. Однако нелишне вспомнить, что реальные Сталин и Троцкий были погодки, и острая зависть, несомненно, терзавшая Сталина, была понятным чувством по отношению к одаренному и блестящему ровеснику.

Виктору Сергачеву, убедительно играющему «Льва зимой», труднее дается Троцкий времен гражданской войны, которому не было и сорока: персонаж тяжеловат и особой энергетикой не отличается. И уж совсем непричастен актер к тому, что кинообраз сильно обеднен сравнительно с прототипом. Волей авторов фильм дает представление о Троцком как об отце, теряющем одного за другим своих детей (в настоящем), как о фанатичном и непреклонно жестоком вожде революции (в прошлом). Но как интеллектуалу и выдающемуся оратору и политику ему проявиться не дано.

Сквозь ретроспективные эпизоды гражданской войны, сами по себе выразительно снятые, помимо мотива соперничества со Сталиным протягивается, по существу, только одна тема — революционного насилия. Троцкий, самолично расстреливающий дезертиров, наблюдающий за сбрасыванием в прорубь расстрелянных участников Кронштадтского восстания, приказывающий расстрелять сорок тысяч пленных белых офицеров, посылающий схваченного священника на смерть... Для демонстрации того общеизвестного ныне факта, что большевики проявляли чудовищную кровожадность, этих сцен слишком много, а их количество не переходит в качество.

Выходя за обозначенные таким образом берега — в двух сценах, где видна попытка экзистенциально осмыслить драму большевистской революции, — фильм тут же делает кикс. Встреча Троцкого с Лениным (во сне) срывается в буффонаду, когда парализованый Ильич вдруг кричит, что он вечно живой, а диспут наркомвоенмора со священником слишком растянут, умозрителен и литературен, чтобы его можно было соотнести с восприятием умирающего Троцкого. Хотя, что говорить, батюшка прав: свобода и равенство — вещи несовместные, поскольку свобода влечет неравенство, а равенство — несвободу.

Авторы исключили из своего сюжета политическое противоборство Троцкого и Сталина и причины тогдашнего поражения первого из них. Правда, чтобы это осуществить, пришлось бы отказаться от того манекенночурбанистого генсека (в своей элементарности весьма схожего с персонажами недавнего квазиисторического фильма И.Гостева «Серые волки» об антихрущевском заговоре) в исполнении Евгения Жарикова. Такой Сталин не мог стать удачливым соперником даже столь усеченного Троцкого.

Разумеется, Сталин, по остроумному выражению своего противника, был «самой выдающейся посредственностью» ВКП(б), но лишь в тех вещах, в которых блистал сам Лев Давидович. Зато в тех измерениях, где «ни бум-бум» был сам Троцкий — в рефлекторном понимании возможностей открытого революцией социального пространства и в умении действовать в этой новой среде, — равных Сталину не было. Троцкий был одним из создателей страны Советов, но он так и не понял, что сотворил; Сталин был ее порождением и досконально знал, что с ней можно делать. И я бы, конечно, предпочел увидеть на экране именно механику политического действия.

Впрочем, если судить картину с точки зрения тех законов, которые поставил над собой ее автор, следует признать, что он снял вполне культурное и динамичное кино о последних месяцах жизни второго по значению лидера Октября и, начав с конца, положил начало отечественной «троцкиаде».

В.Матизен

«Троцкий»

Сценарий Э.Володарского, Л.Марягина. Режиссер Л.Марягин. Оператор С.Тараскин. Художник Д.Алексеев. Звукооператоры О.Ильина, С.Дубков. «Дева филм» (Россия), при участии студий Швейцарии, США, Мексики, Австрии, Германии, Турции. 1993.

Нить очевидности

Ритм фильма Сайфа Рахимова тягуч и медлителен, как жизнь небольшой таджикской деревни, затерянной среди гор. Здесь событием первостепенной важности становятся самые обыкновенные вещи. Например, то, что у дома одинокой Сайрам, живущей с дочкой на краю села, будут ставить электрический столб. Это значит, в саманном дворике маленькой Нушин на несколько дней поднимется суматоха. Придут рабочие. Мама испечет лепешки на большом тануре. И наконец — в беседке, полной лунного света и бабочек, зажжется яркий свет долгожданной лампочки. Сюжет времен электрификации страны, растянувшийся на полстолетия и с размаху въехавший в постсоветскую эпоху. Впрочем, автору фильма и дела нет до этой самой постсоветской эпохи, раздираемой сведением счетов, войнами, приоритетами... Глядя на экран, можно подумать, что и предыдущих семи десятилетий не было. Жизнь так и текла в своей выверенной очевидности, при которой мимолетное лишь подчеркивает вечное. Сайф Рахимов как бы созерцает «предмет», принадлежащий вечности, и исследует субстанции, находящиеся в движении. Вечна природа с ее повторяющимися циклами. Дом. Мать и дитя как продолжение матери. Молящаяся старуха и умудренный жизнью старик, праведно прожившие свою жизнь. Вечно желание человека любить, наслаждаться красотой, искать счастья. Изменчив конфликт закона и беззакония, добродетели и низости, надежды и обмана в душах людей — как игра света и тени, как отблески видимого и невидимого.

В фильме Рахимова постоянно присутствует огонь в кадре — в виде то фитилька керосиновой лампы, то раскаленных углей танура, то жарких солнечных лучей, от которых все живое томится в истоме. Огонь живет в фильме своей жизнью, органично вплетаясь в неспешное, казалось бы, строго последовательное развитие сюжета, придавая ему метафоричность и метафизичность. С одной стороны, нам рассказывают простую и вечную, как мир, историю зарождения любви между молодыми героями картины — хозяйкой дома Сайрам и рабочим Кадыром. Все происходящее как бы пропущено через восприятие маленькой Нушин, мечтающей обрести отца. С другой стороны — непредсказуемо трагический финал, оборвавший на взлете зародившуюся гармонию, безжалостно напоминает о том, что было некогда названо тройственной формулой человеческого бытия: невозвратимость, невозможность и неизбежность. Горделивая и своенравная Сайрам уехала с дочкой в горный аул в надежде забыть перенесенные в юности страдание и позор. Чужеродный и суетный мир города — мир эмансипированных женщин и безответственных мужчин — остался в письмах и воспоминаниях. Реальностью стало эпическое время деревенской жизни, поэтичный быт, когда каждая вещь знает свое место: дастархан, чтобы не жарко и удобно было сидеть в знойный полдень; сундуки, чтобы свободно лежали до срока брачные одежды; огнедышащий танур — чтобы печь лепешки, греть воду для купанья, кипятить в котле краски для шерсти... Сайрам верит, что ее забота и любовь уберегут дитя от позора и девочка не будет страдать без отца. В ауле Сайрам называют вдовой, в русских деревнях вслед прозвучало бы «брошенка».

Прелестница Нушин, игрунья и выдумщица, живет, как вольная птица, впитывая в себя очарование природы, ее нетронутое цивилизацией совершенство: отдыхает в тени громадных, как бамбук, подсолнухов; плещется под родниковой струей водопада, раскрашивает глиняные фигурки, которые она сама слепила. Горечь прошлого и впрямь отступает в этом раю. Однако из города приходят рабочие. Они тянут электролинию и привносят в мир Сайрам и Нушин забытые искушения, пробуждают новые страсти.

Загадочная Сайрам невольно провоцирует стычки пошляка Бекмурода и красавца Кадыра. В противостояние оказывается втянутой и крошка Нушин.

Бекмурод, словно кукла на шарнирах, — воплощение всего низменного. Не решаясь подступиться к Сайрам, он пристает к девочке с двусмысленными и грязными намеками о ночных забавах ее матери.

У Кадыра серьезные намерения. Он даже отказывается от сватовства, предложенного ему семьей, но медлит, не решается сделать предложение Сайрам. О чувствах Кадыра к Сайрам легко догадаться по тому, как он относится к маленькой Нушин. Кадыр становится героем ее детских игр и, конечно, самой любимой — свадьбы мамы и Кадыра, за которой подсматривает Бекмурод.

Драка между Кадыром и Бекмуродом окончательно нарушает мерное течение эпического времени, предопределяя трагический исход. Врач-психиатр назвал бы это стрессом, переутомлением от душного дня и сильных впечатлений. Верующий человек назовет это расплатой, искупительной жертвой. Сидя у большого танура, Нушин падает лицом на раскаленные угли... Глаза девочки, умные, зоркие глаза художницы, останутся целы. Она увидит свет электрической лампочки в ночном саду. Но через несколько мгновений Нушин увидит и свое обезображенное личико в зеркале, перед которым так любила красоваться, примерять наряды. Увидит и уходящего в ночь Кадыра. Дэвы зла и на этот раз оказались сильнее. Рай человеческих отношений остался лишь в трепетных мечтах несчастной Нушин. Нарушение законов, установленного порядка оборачивается немедленной расплатой. Ребенок расплачивается за ту неустроенность, которая есть в отношениях

«И звезды блестят над тануром»
Автор сценария и режиссер С. Рахимов. Оператор Г. Дзаллаев. Художники С. Шарифов, Н. Джураев. Композитор Т. Саттаров. «Союзтелефильм», «Тогикфильм» (Таджикистан), 1991.

взрослых. Кадыр уходит от Нушин и Сайрам в ночь. Его любви не хватило, чтобы противостоять беде, несчастью. Не хватило того человеческого тепла, внимания и отзывчивости, без которых и самое страстное чувство оказывается недолговечным.

А может быть, дело и в том, что Кадыр, оторвавшись от одного берега, еще не пристал к другому. Он уже чужак в своем краю. У него хватило смелости отказаться от сватовства, предложенного родней, нарушить незыблемые родовые традиции, проявить предосудительное своеволие. Но вне устоев семьи, вне ее авторитета он не чувствует себя уверенно и как бы пугается своей самостоятельности, индивидуальной ответственности, на которую он вроде бы отважился. Вкусив от запретного плода чужой цивилизации, Кадыр не находит в себе сил жить по ее законам.

Так драма личная прорастает конфликтом этнокультурным. Фильм С. Рахимова не претендует на масштабное его выражение, он лишь подмечает его отголоски в сугубо частной истории, которая сегодня, как никогда прежде, оказывается связанной с проблемами истории национальной.

Т. Москвина-Ященко

Полынников-фильм, или Режиссер класса «Б»

В то время как столичный кинобомонд восхищается «Увлеченьями» и «Замком» да сетует на то, что отечественные фильмы в кинотеатрах не идут, на просторах Родины чудесной не просто идут, а прямо-таки катятся две новые ленты режиссера Александра Полынникова.

Кто сей новый король российского проката? Отчего наши славные дистрибьюторы аж присели от счастья, когда на одном из рынков перед ними вывалили «Страсти по Анжелике» и «Кумпарситу»? С чего это, как уверяют, на Полынникова уже наезжал наш чудный рэкет? Почему, наконец, картины, заполонившие провинциальные экраны, в городе-герое Москве крутятся лишь в Доме Ханжонкова?

На последний вопрос можно ответить просто. Потому, вероятно, что, заплатив две тысячи за «Анжелику» и еще две за «Кумпарситу», богатые посетители Дома получают возможность вернуться в блаженные времена кинопионеров. Технический уровень картин вполне позволяет предположить, что сотворены они 80 лет назад. Разве что пленка цветная...

Однако, отмечая техническое убожество и художественную непритязательность означенных произведений, надо помнить, что обличениями эффект Полынникова не объяснишь.

«Страсти по Анжелике»

Авторы сценария Т.Третьякова, А.Шайкевич. Режиссер А.Полынников. Оператор А.Вотинов. Художник В.Гидулянов. Совместное производство студии «АУРА» (Одесса), фирмы «МИКО» (Санкт-Петербург), 1993.

«Кумпарсита»

Автор сценария и режиссер А.Полынников. Оператор А.Вотинов. Художник В.Гидулянов. Совместное производство студии «АУРА» (Одесса), фирмы «МИКО» (Санкт-Петербург), 1993.

Возник сей феномен в 1990 году, хотя, собственно, в тот год о Полынникове как о феномене говорить было еще рановато. Его первый фильм назывался «День любви» и повествовал о молодежной банде, терроризировавшей город, о кровном родстве начальства и боссов мафии, о трогательной девчушке, изнасилованной мерзавцами, о ее немецком отце и русском отчиме, вступившемся за честь юного существа.

Никакой разницы между этой лентой и модными в тот год «Фанатами», «Шакалами» и «Дрянями» не было, так что сказать что-либо о новом режиссере, пришедшем в наше кино, было трудно. Обращала на себя внимание лишь напористая прокатная кампания, благодаря которой «День любви», в отличие от сотен других отечественных фильмов рубежа 80 — 90-х годов, с относительным финансовым успехом проехался по нашим экранам.

Следующая лента «Обнаженная в шляпе» стала уже крупнейшим прокатным событием. От Москвы до самых до окраин можно было не только встретить это название на афишах кинотеатров, но и на бесчисленных календарях и календариках, буклетах и буклетиках. Обнаженная в шляпе красовалась на стенах захудалых контор и престижных офисов, газетных редакций и частных квартир. Первая советская эротическая комедия волею судеб стала тем кинематографическим аккордом, под звуки которого сгинула последняя империя планеты.

Если первый фильм был скроен по американским лекалам, то второй являл собой «французскую штучку». История похищения эротического фотографа и поисков таинственной незнакомки, особые приметы которой состоят лишь в пикантной родинке на попке, была снята так, что временами казалась сотворенной где-то в пригородах легкомысленного Парижа.

Успех сей должна была развить «Идеальная пара».И развила. Прокатчики снова ошалели, опять появились календарики и буклеты. Однако успех был лишь финансовый. Внимание критики, обращенное было на автора «Обнаженной в шляпе», сменилось полным игнорированием семейно-эротической курортной истории со сменой партнеров. Увы, очередной французский сюжет был разыгран слишком уж по-нижегородски. Впрочем,

отсутствие контакта с критикой вполне искупала восторженная любовь прокатчиков.

И вот здесь-то самое время поразмыслить над причинами этой любви и этого восторга.

Снимая американизированный «День любви», Полынников, как уже было замечено, не создал ничего оригинального. Но в отличие от «Фанатов-Шакалов», авторы которых от первого до последнего кадра без устали подражали американцам (копировали отдельные сюжетные ходы, мизансцены и т.п.), Полынников никому не подражал. Схему взял — это верно, но на ее основе создал абсолютно нашу, до тошноты провинциальную историю. Ему, разумеется, не хватило таланта, чтобы художественно преобразить детали отечественной действительности, но воспроизведены эти детали были довольно точно.

Фиксация происходила на уровне бессознательного, по принципу: «Что вижу, то пою». Унылые коробки домов и неприбранные улицы с видавшими виды автомобилями. Косноязыкие, неряшливо одетые герои. Главная актриса Анна Назарьева — профессиональная, искренняя, но невозможно, невероятно провинциальная. И даже папа-немец выглядел как добрый заокеанский дядюшка из индийских коммерческих боевиков...

Признаюсь, тогда, при выходе фильма, все это сильно раздражало. Но когда вскоре после появления «Дня любви» на наших экранах воцарились боевички, закупленные Таги-Заде, а потом, после объявления пресловутого бойкота, стали крутиться ленты еще более низкого уровня, стало ясно: создатели большинства этих картин — американские Полынниковы.

Это такое же провинциальное кино. С сюжетами, напоминающими голливудский мейнстрим, с обшарпанными интерьерами и экстерьерами, с актерами, которых в Голливуд и на порог не пустят и которые здесь, в этом массиве, смотрятся очень мило.

Появление Полынникова таким образом (так же, как появление примерно в то же время Анатолия Эйрамджана) знаменовало собой зарождение отечественного кино класса «Б», без которого немыслима крупная киноиндустрия. Многие, я в том числе, пытались оценивать это кино с точки зрения ценителей первоклассного искусства. Но это не плохое, а другое кино.

Впрочем, к тому моменту, как мы это поняли, герой наших заметок уже перестроился, стал снимать не американизированное, а «французистое» кино. Никуда не деться от констатации того факта, что Полынников вновь оказался «впереди прогресса». Его эротические «провинциальные анекдоты» возникли чуть-чуть раньше многочисленных заграничных «Рабынь секса», «Сесилий», «Эмилий» и «Камилл» (привожу прокатные названия фильмов).

Полынников вовремя почувствовал зрительскую потребность не просто в эротических эпизодах, но в эротических фильмах. Пикантные ситуации, мелькание обнаженных тел, томное закатывание глаз, прерывистое дыхание... Всего этого в избытке в «Обнаженной в шляпе» и в «Сесилии», в «Идеальной паре» и в «Камилле», в «Парижских проказницах» и «Страстях по Анжелике».

Впрочем, со «Страстями» Полынников, кажется, промахнулся так же, как с «Днем любви». Вновь ушло время. Светящиеся глаза Анны Самохиной, героиня которой в грозу чувствует небывалый прилив эротической энергии, никого не возбуждают. Отсветились уже глаза, отвздымались груди, отсбрасывались одежды. Имеет место насыщение рынка.

Можно похвалить авторов за точный выбор имени героини — сейчас как раз выросли юные прелестницы, которых двадцать с лишним лет назад назвали в честь киноблудницы, сыгранной Мишель Мерсье. Можно возрадоваться, глядя на А.Равиковича, сыгравшего сексопатолога, именуемого в фильме русским ученым Борисом Соломоновичем Блумом. Но разве это похвалы для Полынников-фильма!

Как кино класса «Б», как очередной провинциальный анекдот «Страсти по Анжелике», думается мне, не задались. В ленте появилось то, чего никак не должно было быть — насмешка над провинциальностью. Эротический стеб уступил место социальному (скажем: «Я работаю в киоске на Белогвардейской, бывшей Красногвардейской»), а это уж совсем не пристало Полынни-ков-фильму!

Но не беда. Наш герой вновь перестроился. Он снял «Кумпарситу» и опять оказался «впереди прогресса». Это первый фильм Полынникова, в котором отчетливо звучат почвеннические ноты.

Несмотря на то, что обнаженного тела здесь даже больше, чем в «Страстях по Анжелике», новая картина не является эротической. Это трогательная мелодрама о тяжелой судьбе девушки-детдомовки, согрешившей с учителем танцев и обретшей счастье с замечательным парнем-детдомовцем.

Если бы «Кумпарсита» делалась талантливым режиссером, она вполне могла бы стать сильной мещанской драмой, этаким «Коварством и любовью» наших дней. У Полынникова была замечательная возможность сделать провинциальность «Кумпарситы» категорией эстетической. Думаю, он это чувствовал, может быть, понимал и, уж во всяком случае, старался воплотить.

Не получилось. Но все же, все же... Пусть неумелая, но очевидная попытка режиссера заявить о конце разрушительного периода в нашем кино и начале периода «созидательного» свидетельствует о том, что, несмотря на развал отечественной киноиндустрии, чудом уцелевший «типичный представитель» кинематографа класса «Б» продолжает заниматься тем, чем ему и положено заниматься — комментировать темы и идеи, рожденные режиссерами класса «А».

С.Лаврентьев

Любите ли вы Берлиоза?

Название фильма «В постели с врагом» могло бы стать великолепным определением нового направления, возникшего в американском кино на рубеже 80 — 90-х годов. По жанру это мелодраматический триллер. Потрясающий успех картины Джозефа Рубина в прокате (место в десятке самых кассовых лент выпуска 1991 года, более 47 миллионов долларов прокатной платы) подтвердил неслучайность ажиотажа вокруг «Рокового влечения», пожалуй, первого из произведений формирующегося на глазах жанрового образования. В нем явно воплотились современные пристрастия публики к лицезрению рискованных любовных влечений, опасных интимных отношений, губительных желаний, зреющих внутри внешне благополучных и добропорядочных семей. Конечно, на умонастроения зрителей повлияла эпоха СПИДа, заставившая вдруг остро осознать человеческую смертность, которая к тому же оказывается напрямую связанной с получением удовольствия, реализацией сексуальных инстинктов да и с потребностью продления рода и создания семьи. Гипотетическая угроза смерти становится реальной, непосредственно ощутимой, если партнер по случайному сексу, возлюбленный или один из супругов уже подвержен воздействию зловещего вируса. Да и преступления, о которых читает или слышит сегодняшний обыватель, часто совершаются на бытовой почве, так сказать, в тесном семейном или родственном кругу, в «мизансцене», предполагающей близкое соприкосновение потенциальной жертвы и потенциального насильника, убийцы, монстра.

Режиссер Джозеф Рубин, начинавший деятельность в кино с фантастики («Видение»), затем посвятил себя разработке одного из поджанров «мелодраматического триллера», который можно назвать «семейным триллером». Герой его отличного и действительно пугающего фильма «Отчим» (1987) являлся в неполные семьи, состоящие из одиноких женщин с детьми, втирался в доверие, прельщал возможностью удачного брака, не без определенной искренности пытался подчинить новых родственников своим представлениям о счастливом сожительстве, а разочаровавшись, жестоко и маниакально разделывался с неугодившими «приемными» женами и их чадами.

Ревнивый и агрессивный персонаж картины «В постели с врагом», молодой удачливый бизнесмен Мартин Барни — вроде бы не типичный маньяк, хотя мучает свою обожаемую супругу Лору уже с медового месяца, так что она подсчитывает дни своеобразного заключения (три года, семь месяцев и шесть дней), готовясь к побегу, вернее — к имитации случайной гибели в море. Под именем Сары Уолтерс избавившаяся от мужа Лора попытается начать новую жизнь в другом городе, в ином штате: ее представление о свободе не без иронии продемонстрировано режиссером в серии коротких эпизодов переодевания героини, примеривающей различные ипостаси. Но благодаря таким же точным деталям (аккуратно развешанные полотенца в ванной и ровненько расставленные баночки в кухонном шкафу, неотвязно повторяющиеся музыкальные темы из «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза) Джозеф Рубин подчеркивает состояние безотчетной тревоги, преследующей Лору, которая «заразилась» от своего бывшего мужа шизофренической воспаленностью восприятия мира, подозрительностью, страхом. Все это мешает героине обрести новую жизнь, устроить свою судьбу — она не может довериться даже искренне полюбившему ее мужчине, преподавателю колледжа Бену Вудворду. Криминальный исход истории кажется неизбежным — зрителю остается только гадать относительно будущей жертвы неуправляемых страстей. Авторы не оставляют сомнений — кто-то должен расплатиться за опасные игры со смертью.

Немало попугав нас в «Отчиме», удивив визуальными и стилистическими изысками в этой не пользовавшейся большим успехом ленте, постановщик фильма «В постели с врагом», а затем и еще одного совсем свежего семейного триллера «Хороший сын» (1993) — о ребенке — исчадии ада, сознательно приходит к усилению мелодраматизма; он щадит нервы и чувства публики, желающей не только сопереживать кому-либо из героев, но и непременно утешиться привычным хэппи эндом. Хотя «Роковое влечение» и «Основной инстинкт», два самых популярных мелодраматических триллера, обошли по результатам проката ленту «В постели с врагом», прозорливый Джозеф Рубин верно сориентировался, угадав сегодняшнюю моду на чувствительные, пикантные и страшные истории из семейной жизни. Жаль только, что в художественном отношении новые фильмы режиссера «В постели с врагом» и «Хороший сын» проще и прямолинейнее, чем кинематографически изобретательный «Отчим».

Сергей Кудрявцев

«В постели с врагом» («Sleeping with the Enemy»).

Автор сценария Роналд Бэсс. Режиссер Джозеф Рубин. Оператор Джон У. Линдли. Композитор Джерри Голдсмит. В ролях: Джулия Робертс, Пэтрик Бергин, Кевин Андерсон, Элиза Лоренс, Кайл Сике. Производство «XX век — Фокс» (США). 1991.

Селекционер

Это о Рашиде Нугманове, постановщике фильма «Дикий Восток». Почему селекционер? Да потому, что его картина — удивительный гибрид, родившийся в результате скрещивания художественных элементов, сочленять которые мало кому пришло бы в голову.

Действие разворачивается в бескрайней, живописной и очень кинематографичной Степи. Здесь живет симпатичное лилипутское племя. Живет трудной, но размеренной родовой жизнью.

Что-то такое случилось в Степи. Война, али еще какой катаклизм, покончивший с Прежней Жизнью. И вот теперь наши человечки вынуждены обустраиваться в трудных условиях. Дело нелегкое, тем более что маленьким людям отчаянно мешают Бандиты На Мотоциклах. Внезапно, как вихрь, налетают они на лилипутское жилье, грабят, а то и убивают.

Отчаявшись справиться с Бандитами собственными силами, лилипуты отправляют своих представителей в то место Степи, где шла Война и где до сих пор бездельничают отдельно взятые Бойцы.

Одного из них удается уговорить. Он набирает себе товарищей, с которыми едет к лилипутам, расправляется с Бандитами и спасает маленький народ от истребления.

Даже по такому приблизительному пересказу можно понять, что перед нами, по крайней мере, три фильма, сведенных в один.

Фильм первый.

Вольная Степь, по которой разбросаны покореженные железяки и прочие обломки Войны, али еще какого катаклизма. Лилипуты. Убогая жизнь. Рваные одежды. Одичавшие, небритые Бойцы...

Все это — безусловно приметы постперестроечной «чернухи», «апокалиптического фильма», столь любезного Западу и столь невыносимого в пространстве бывшего СССР. Уверен — именно этот, первый фильм был приглашен для участия в Венецианском фестивале 1993 года. И все было бы хорошо, несмотря на некоторую бедность и приблизительность аллегории. Фильм включили бы в конкурс и не вытеснили в информационную программу «Венецианские ночи», если бы не второй фильм.

Фильм второй.

Несчастные селяне, изнывающие под властью бандитов, отправляются за помощью к одиноким бойцам, которые защищают их не только по доброте душевной, но и потому, что воевать для них — значит жить. Бойцы заманивают бандитов в ловушку и эффектно, блистательно расправляются с ними.

Честно признаюсь — римейк «Великолепной семерки» больше всего симпатичен мне в «Диком Востоке». Думаю, что и режиссеру этот второй фильм нравится больше всего. Он воистину наслаждается игрой в вестерн. И хотя действию явно не хватает событийного напряжения, драматургической отточенности и мифологической завершенности, необходимый жанру образный минимум в картине присутствует. Казахская степь ничуть не хуже каких-нибудь техасских прерий, а наши актеры носят широкополые шляпы, длинные плащи и ковбойские сапоги, гарцуют и стреляют почти как настоящие американцы. Фильм третий является по сути производным от второго и начинается, пожалуй, в тот самый момент, когда в эстетику вестерна врывается эпизод, воспроизводящий знаменитую сцену с картофелинами из «Чапаева». Похоже в этом третьем фильме Нугманов даже опередил американских коллег, которые намеревались сделать римейк картины братьев Васильевых с Харрисоном Фордом в главной роли.

Впрочем, режиссер готов также следовать за американцами в их стремлении осовременить, модифицировать жанр. Бандиты в кожаных одеяниях на зловещих черных мотоциклах, разъезжающие по диким дорогам и живущие в странных помещениях, являющихся сараями и дворцами одновременно, заставляют вспомнить целую серию фильмов — от «Диких ангелов» до «Безумного Макса», — в которых эстетика вестерна был скорректирована новыми ритмами и фактурами.

Отчего же этот второй (переходящий в третий) фильм помешал венецианским гастролям «Дикого Востока»? Не оттого ли, что робкие попытки вырваться в международное жанровое пространство, а уж тем более дерзкое желание сыграть в жанр, воспринимаются куда более жестко, по крайней мере без тех уже привычных послаблений и скидок, которые все еще делаются для желающих продемонстрировать экзотические развалины Империи Зла?

Есть в «Диком Востоке» еще один — четвертый фильм, который легко распознается теми, кто знает творческую биографию постановщика.

Разумеется, это рок и прочий андеграунд, пленивший в свое время передовую кинообщественность в фильме Нугманова «Игла». Любопытно, что в новой картине стихия подполья отдана тем самым Бандитам-мотоциклистам, против которых борются и которых побеждают славные Бойцы за свободу лилипутов.

Сия диспозиция выражает некую переоценку ценностей и смещение акцентов: подпольная романтика и ожидание перемен уступают место более трезвому и, я бы даже сказал, консервативному восприятию реальности. Вместе с тем возникает и некий жанровый прагматизм. Кому-то он, наверное, претит. У кого-то рождает разочарования. Мне же вторая работа Рашида Нугманова при всех издержках представляется продуктивнее первой, имевшей очень короткое историческое дыхание.

На диком Востоке может неплохой урожай произрасти. Надо только успешно преодолеть период селекции.

Сергей Лаврентьев

«Дикий Восток»

Автор сценария и режиссер Рашид Нугманов. Оператор и продюсер Мурат Нугманов. «Казахфильм». 1992.

Сталин жил, Сталин жив...

Михаил Туманишвили. С именем этого режиссера у меня связаны преимущественно военные ассоциации. Танки, снаряды и парашюты, сливающиеся в громадную, бравурную симфонию в фильмах «Ответный ход», «Случай в квадрате 36—80», «Одиночное плаванье». Армия, как она представлена в этих фильмах, действительно могла бы отстоять Родину и защитить всех нас от врагов. С такой армией ничего не было страшно.

Картины эти, классно и выразительно снятые, несли четкую воспитательную функцию и не просто развлекали, а еще и направляли в нужную сторону. То есть возрождали полузабытый жанр «агитки».

Любопытно, что в лентах Туманишвили, снятых на «мирные» темы, тоже доминировало армейское сознание. Например, в фильме «Полоса препятствий» как только на экране возникала эта самая военно-спортивная полоса, становилось радостно на душе — и ритм появлялся, и накал, и энергия, и азарт... А в эпизодах жизни «на гражданке», составляющих собственно суть картины, снятой в жанре психологической драмы, режиссер терялся так же, как и его герой — метался, не находил себе места и в итоге обретал успокоение в сугубой однозначности, доминировавшей в художественном построении ленты и делящей ее мир на «своих» и «врагов».

Вообще стиль и принципы армейской жизни явно близки режиссеру Туманишвили. По-армейски круто расправляется с обидчиками отец Аварии, дочери мента, в одноименной картине. Не дрогнет рука и у героини «Волкодава», получившей приказ убить своего возлюбленного, — что делать, так надо, ведь он — преступник. Характерно, что герои Туманишвили чувствуют себя крайне неуверенно в бездействии и находят себя, только когда надо действовать, причем действовать физически. Ничего плохого и ужасного в этом нет — эстетика такая, что поделаешь! Жаль только, что герои последних лент Туманишвили действуют мало — лучше бы побольше бегали-стреляли, чем рефлектировали.

Фильм «Завещание Сталина», казалось бы, неожидан для Туманишвили. Перед нами комедийно-абсурдистская притча, история о заурядном провинциальном алкаше-адвокате (А.Жарков, как всегда, великолепен), который волею случая оказался обладателем поддельного документа, удостоверяющего, что он является сыном Сталина. Неплохо чувствуя конъюнктуру момента, герой, убив (случайно) ненужного ему прямого свидетеля и участника фальсификации, решает выстроить мощную политическую карьеру, становясь вождем местных (а в дальнейшем, возможно, и не местных) патриотических сил и коммунистических группировок.

Перед нами одна из рекогносцировок Туманишвили, но на этот раз мы как будто бы находимся в штабе противника. Его цели и задачи определены, флажки расставлены, войска двинуты в бой, гонцы разосланы за подкреплением, продуманы также обманные ходы и отвлекающие маневры.

Подобным отвлекающим маневром (и единственным мало-мальски неожиданным поворотом сюжета) является здесь «убийство» героя на патриотическом митинге, будто бы совершенное демократами, а на самом деле инспирированное им самим и охраняющим его КГБ.

Правда, отвлекающий сей маневр никого не отвлекает. Просто через какое-то время герой выходит из больницы, и действие продолжает невозмутимо двигаться дальше в заданном направлении. Фильм представляет собой чрезвычайно жесткую конструкцию, лишенную просветов, в которые могло бы просочиться нечто, близкое к психологии, юмору, внутрисюжетной игре, к переменам образного состояния — словом, к искусству. Мы опять созерцаем чистую «агитку» — любимый жанр режиссера Туманишвили.

Не так давно появилась лента в чем-то схожая. Она была поставлена С.Тарховским и В.Шамшуриным, называлась «Сделано в СССР» и рассказывала о том, как некий старый хрыч сталинской закалки (тоже великолепно сыгранный А.Джигарханяном) был призван в школу в отсутствие уехавшего директора, дабы выяснить, кто украл школьный «видак». И за один день он устроил там «крутой тоталитаризм» по классической модели. В качестве прямого помощника был избран местный амбал, бывший рецидивист, впоследствии хладнокровно убранный. Остальные подчинились сами, осознавая, что когда «все вместе» — легче спастись от «подлостей» новоявленного директора. В финале фильма парень, укравший магнитофон, издевался во дворе школы над грозным ублюдком, тут же превратившимся в обычного, даже жалкого старика, а школа в состоянии глобальной инерции и глубокого «зомбизма» все еще прославляла человека, наведшего на всех ужас. Он стал ее кумиром.

Тот фильм был лучше. Во-первых, события развивались в нем достаточно непредсказуемо, а когда предсказуемость становилась уже неизбежной (тоже ведь «агитка»), сюжет вдруг приобретал некий парадоксальный поворот; а во-вторых, там не было «своих» и «чужих», перед нашими глазами разворачивалось своеобразное «Сало, или Один день Содома» по-советски.

В «Завещании Сталина» «наши» есть. Они борются. Один — честный журналист — погибает, сраженный врагами, подруга же его впадает в ренегатство. О.Арбузова предстает здесь в том же качестве, что и в фильме «Сделано в СССР»; в обоих случаях переход ее на сторону врага абсолютно немотивирован. Хотя в фильме Тарховского и Шамшурина это обстоятельство было хоть как-то оправдано абсурдистской природой действия. У Туманишвили же «комедийно-абсурдистская притча» поставлена по всем законам соцреализма. Только главный герой здесь — враг, как в каком-нибудь «Партийном билете». Мерзкий, гнусный, подлый, коварный враг, которого нужно изобличить и смять. Впрочем, в данном случае и изобличать не нужно — он сам отступил с дороги, внезапно сойдя с ума. А мы сильны, нас «не

«Завещание Сталина»
Авторы сценария А.Шайкевич, Т.Третьякова. Режиссер М.Туманишвили. Оператор В.Шувалов. Художник О.Крамаренко. Композитор В.Корчагин. Звукооператор А.Хасин. Киностудия «Глобус». 1993.

задушишь, не убьешь», потому что мы правильные, мы идем верной дорогой к капитализму... Вот ужо хотел один путь перейти, и не вышло у него ничего!..

Поразительно! Прямой, «военный» путь в искусстве тут же сам собой склонен сужаться, скукоживаться, превращаться в замкнутый круг, порождать закупоренное до предела пространство, законы которого столь вымороч ны, что подчас действительно кажутся абсурдом.

Но самое печальное во всем этом, что по тем же реликтовым законам до сих пор режиссируется наша жизнь. Фильм «Завещание Сталина» с его черно-белой логикой и разгулом примитивных социальных эмоций, завихряющихся вокруг разного рода фантомных фигур и обстоятельств, с точностью приближается к архетипическому сценарию наших многочисленных реальных и придуманных путчей. Так что политическая жизнь наша, увы, ничуть не талантливее и не сложнее, чем это «искусство», вышедшее из шинели генералиссимуса.

А.Шпагин

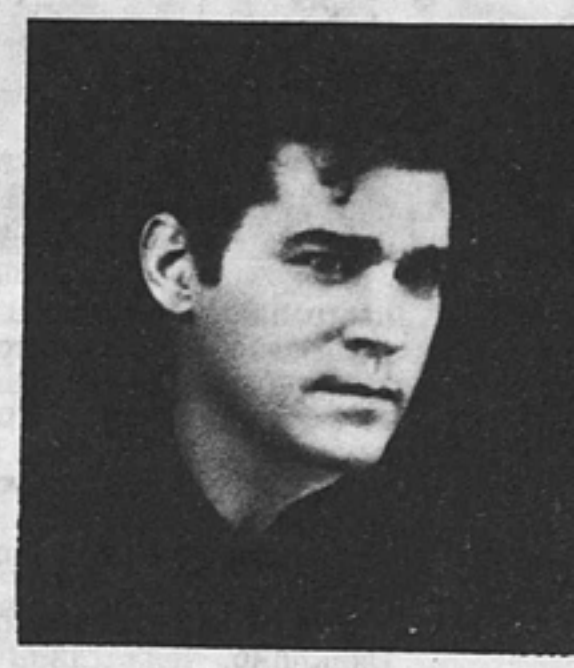
Вторжение похитителей жен

Время от времени в американском кино появляются фантастические триллеры об инопланетных пришельцах, которые проникают в тела людей и превращают их в послушных роботов. Например, классический фильм «Вторжение похитителей тел» (1956) повторялся еще дважды — в 1978 году под тем же названием и в 1993 году под названием «Похитители тел».

Однако сейчас все большее распространение получает иной мотив: в счастливый семейный союз (или хотя бы выглядящий таковым) вторгается некто посторонний, пусть и земной, и начинает неотвязно преследовать супругов, с маниакальной настойчивостью добиваясь свой цели. Незнакомец или незнакомка покушаются на святые узы брака или/и самое страшное, норовят присвоить себе детей, как это было в популярной ленте 1992 года «Рука, качающая колыбель».

Картина «Незаконное вторжение» пользовалась чуть меньшим успехом, тем не менее собрала 56 миллионов долларов, что для постановщика Джонатана Каплана является личным рекордом, вдвое превышающим результаты проката его самого известного фильма «Обвиняемые» (1988). В той ленте Джоди Фостер, получившая свой первый «Оскар», сыграла беспечную девушку, ставшую жертвой насилия со стороны потерявших над собой контроль парней из бара, спровоцированных ее поведением. Вот и в «Незаконном вторжении» полицейский Пит Дэвис, однажды вызванный семьей Карров, чтобы поймать квартирного вора, неадекватно воспринимает внимание со стороны Карен Карр и начинает отбивать ее у мужа — он даже готов физически его уничтожить якобы во благо «закрепощенной женщины». Страж закона оказывается правонарушителем, нагло попирающим и моральные нормы, считающим, что его собственное представление о жизни, любви и семье должно быть решительно, беспрекословно и повсеместно принято, а если нет — то навязано силой.

Здесь (как и в случае с фильмом «В постели с врагом») можно вспомнить о триллере «Отчим»: вторгшийся в чужой дом Пит Дэвис тоже претендует на роль законного и истинного мужа, единственного, кто знает, как следует обустроить семейный очаг. Но в картине Джонатана Каплана есть также перекличка с лентой «Внутренние расследования» Майка Фиггиса, в которой герой Ричарда Гира, неуравновешенный полицейский, был замешан во многих грязных делах. Впрочем, «Незаконное вторжение» больше тяготеет к мелодраме, сочетающей сцены, изматывающие нервы зрителей, с утешительным финалом, позволяющим расчувствоваться, — что и отразилось на кассе. Публике нравится, испытав тревогу, затем удовлетвориться победой добра над злом. И чем привлекательнее злодей, чем большим обаянием (пусть и отрицательным) он обладает, тем сильнее держит зрителей последняя схватка, в которой негодяй все равно должен сдаться на милость положительного персонажа — примерного семьянина, вынужденного взять в руки бейсбольную биту, а потом и огнестрельное оружие.



Любопытно, что наибольших похвал от американских критиков удостоился Рей Лиотта, исполнитель роли полицейского-чужака. Между прочим, уже в одной из первых своих работ — в ироническом «черном фильме» Джонатана Демми «Черт-те что!» (1986) — он играл «нехорошего» мужа, только что вышедшего из тюрьмы и мстящего героине из ревности. Пит Дэвис, согласно правилам мелодраматического триллера, — более инфернальное создание, не вызывающее улыбки, аккумулирующее в себе все зрительские страхи перед «непрошеным гостем». И — сладостное ощущение избавления от напастей.

Зритель готов платить — и за этот страх, и за этот финальный вздох облегчения.

Сергей Кудрявцев

«Незаконное вторжение» («Unlawful Entry»)

Автор сценария Льюис Колик. Режиссер Джонатан Каплан. Оператор Джеми Андерсон. Композитор Джеймс Хорнер. В ролях: Керт Рассел, Мэдлин Стоу, Рей Лиотта, Роджер Э. Мосли, Кен Лернер. «Ларго Энтертейнмент», при участии «Джей-Ви-Си-Энтертейнмент» (США). 1992.

Бег на месте

По-моему, никто до сих пор не обращал внимание на отсутствие в лентах Карена Шахназарова склонности к внутреннему развитию. И это — не недостаток, скорее свойство: фабула движется, а сюжет стоит на месте.

Судите сами. В фильме «Мы из джаза» смысл высказан героем в самом начале: «Я буду играть джаз!». И — все! — рельсы четко проложены, никто из героев не собьется с дороги.

Далее — «Зимний вечер в Гаграх». Изначально ясно: артист забыт, но искусство его живо. В финале он умирает, но оставляет свое дело молодому ученику.

«Курьер». Тут случай посложнее (это вообще лучший фильм Шахназарова). Герой не просто не меняется — он как бы ставит себе целью постоянно пребывать в маске, ибо собственное его лицо неведомо ему самому. Окружающим лишь остается принимать его таким, какой он есть. Персонажи фильмов Шахназарова вообще пребывают в неизменных отношениях друг с другом.

После «Курьера» режиссер резко меняет стилистику и уходит в абсурд, однако принцип остается тем же: «сюрный» город Зеро мог преподносить миллион неожиданностей, но от их количества ничего не менялось — все они составляли способный продолжаться до бесконечности хоровод бесов вокруг обескураженного главного героя. Впрочем, нас подобные неожиданности не столько настраивали на размышления, сколько развлекали.

Развлечение без внутреннего развития — привилегия поп-культуры, выбрасывающей в пространство фонтаны блесток и плевел, в коих порою трудно отыскать «драгоценные зерна», хотя они там безусловно имеются — искусство все-таки. Однако увидеть их зачастую не позволяет броня глубокого удовлетворения и душевного самоуспокоения их сеятелей.

Вспомните, сколь умиротворенными были первые (хорошие, талантливые) музыкальные комедии Шахназарова.

Умиротворение сквозило и в «Курьере»; по настроению своему этот фильм не был предвестником «чернухи», хотя в перестроечном кино часто потом мелькали подобные отстраняющие действительность молодые люди, вызывающие своим эпатажным поведением недоумение и раздражение старших.

В «Городе Зеро» абсурдные «необъяснимости», вроде голой секретарши и торта-головы, также не нарушали некоего внутреннего авторского покоя, являясь прежде всего аттракционами, развлекательными трюками, тяготеющими к жанру «шоу» и весьма далекими от тревог и страхов социального исследования.

Ярким примером подобного состояния стал следующий фильм Шахназарова — «Цареубийца», состоящий из поп «интеллектуальных» мифологем сегодняшнего дня — тут и Библия, и невинно убиенный монарх, и психушка как модель нашей жизни... и гиньоль, и мистика, и исторические размышления в духе Пикуля...

И в «Городе Зеро» и в «Цареубийце» каждый следующий поворот фабулы тяготеет к тотальной заданности, диктуемой раз и навсегда найденным ходом. Как в эстрадной попсе, где во главу угла ставится не мелодия, даже не ритм, а некое наслаждение уверенностью в том, что ты получишь именно то, что желаешь — бесконечно саморепродуцирующуюся (а значит, вечную) форму, долженствующую спасти тебя от лишних мыслительных движений. В кинематографе подобное сознание лежит в основе большинства американских лент, где момент риска, нелепости, случайности исчезает, задавленный благополучно детерминированным сознанием, стремящимся привести все к единому благополучному знаменателю.

Однако в «Городе Зеро» и «Цареубийце», уже почти вплотную приблизившимся к подобным кодам искусства, режиссер все же пытается имитировать некий духовный процесс.

В последней же ленте — «Сны» — один только откровенно попсовый ход и остался, он поглотил здесь и фабулу и сюжет. Вот он, этот ход, — героиня фильма, графиня Призорова, видит сны, переносящие ее лет эдак на восемьдесят вперед — в наше сумасшедшее сегодня. Далее следует череда картинок-сценок, где и паршивая общепитовская столовая, и путч, и Арбат, и конкурс красоты, и рок-концерт. А параллельно — изумление супруга героини и всех окружающих от ее рассказов о своих снах, которым она вдобавок почему-то еще и пытается соответствовать. Все. Больше ничего не происходит. Здесь нет даже финала — хоть супруги-графья и удаляются в свою летнюю резиденцию, сие обстоятельство ничего не меняет — графиню никто не вылечил, и, видимо, она будет продолжать в том же духе.

Однако поразительно, что мир, возникающий в снах графини, на реальный не похож совершенно (для «сновидческого» же ему не хватает таинственности). Но определенная эстетика в этом мире существует — она очень напоминает подземный музей из «Города Зеро», населенный восковыми чучелами, собранными по принципу: «в огороде бузина, а в Киеве дядька». В том фильме эффект подобного винегрета из расхожих социальных мифологем еще срабатывал (тогда вся страна его вкушала, иногда прикрываясь «бумажными глазами Пришвина»). Сейчас же, хочется наоборот — узнавания, повседневности, быта, какого-то более или менее устойчивого образа реальности, способного обустроить расшатанное сознание. И тут Шахназаров (но Шахназаров прежний, времен «Зимнего вечера в Гаграх» и «Курьера» с его вкусом к тонкой и ироничной детализации в рамках абсолютно стабильного художественного мира) очень мог бы прийтись ко двору.

Но он предпочитает гротеск и абсурд, пытаясь работать в модной эстетике «стёба». Что ж, «стёб», как ни странно, тоже способен стабилизировать сознание, прикрываясь от мира маской иронии и цинизма. Но, господа хорошие, иронизировать все же надо над приметами реальности, а не выдуманного вами самими музея восковых фигур.

А.Шпагин

«Сны»

Авторы сценария А.Бородянский, К.Шахназаров. Режиссер К.Шахназаров. Оператор Б.Брожовский. Художник Л.Свиницкий. Композитор А.Кролл. Киностудия «Курьер» киноконцерна «Мосфильм», кинокомпания «Слово». 1993.

Вся «оскаровская рать»

Как бы мы ни относились к тем или иным лауреатам премии «Оскар», уже 66 раз врученной Американской академией киноискусства, как бы ни подвергали сомнению некоторые из ее решений, все-таки американская золотая статуэтка остается одним из самых престижных кинопризов. Информация об «оскароносцах» в наших изданиях отличается неполнотой, а порой и неточностями, в том числе и в специальном выпуске «Видеодайджеста» под названием «Кому улыбается «Оскар». Часто небезынтересно узнать не только о победителях, но и о соискателях. Поэтому в «Досье «ИК» будут упоминаться и номинанты «Оскара». Первый материал — естественно, о фильмах, выдвинутых на получение этой премии и завоевавших ее. «Оскары» присуждаются по итогам предшествующего награждению года, поэтому правильнее считать, что приз, врученный, например, в 1990 году, на самом деле является «Оскаром-89».

За 1927/28 годы — лучший фильм «Крылья» (Wings), 1927, продюсер Люсьен Хаббард, режиссер Уильям Уэллман.

Номинанты — «Рэкет» (The Racket), 1928, реж. Льюис Майлстоун; и «Седьмое небо» (Seventh Heaven), 1927, реж. Фрэнк Борзедж.

За 1928/29 — лучший фильм «Бродвейская мелодия» (The Broadway Melody), 1929, продюсер Хэрри Рапф, режиссер Хэрри Бомонт.

Номинанты — «Алиби» (Alibi), 1929, режиссер Ролэнд Уэст; «Голливудское ревю 1929 года» (Hollywood Revue of 1929), 1929, режиссер Чарлз Риснер; «В старой Аризоне» (In Old Arisona), 1929, режиссер Ирвинг Каммингс; «Патриот» (The Patriot), 1928, режиссер Эрнст Любич.

За 1929/30 — лучший фильм «На Западном фронте без перемен» (All Quiet on the Western Front), 1930, продюсер Карл Лэммле-младший, режиссер Льюис Майлстоун.

Номинанты — «Казенный дом» (The Big House), 1930, реж. Джордж Хилл; «Дизраэли» (Disraeli), 1929, режиссер Альфред Грин; «Разведенная» (The Divorcee), 1930, режиссер Роберт З. Ленард; «Любовный парад» (The Love Parade), 1929, режиссер Эрнст Любич.

За 1930/31 — лучший фильм «Симаррон» (Cimarron), 1931, продюсер Уильям Лабарон, режиссер Уэсли Х. Раггльз.

Номинанты — «Восточная Линн» (East Lynne), 1931, режиссер Фрэнк Ллойд; «Первая полоса» (The Front Page), 1931, режиссер Льюис Майлстоун; «Скиппи» (Skippy), 1931, режиссер Норман Торог; «Торговец Хорн» (Trader Horn), 1931, режиссер У. С. Ван Дайк II.

За 1931/32 — «Гранд-отель» (Grand Hotel), 1932, продюсер Ирвинг С. Талберг, режиссер Эдмунд Гулдинг.

Номинанты — «Улыбающийся лейтенант» (The Smiling Lieutenant), 1931, режиссер Эрнст Любич; «Один час с тобой» (One Hour with You), 1932, режиссер Эрнст Любич; «Эрроусмит» (Arrowsmith), 1932, режиссер Джон Форд; «Пятизвездочный финал» (Five Star Final), 1931, режиссер Мервин Ле Рой; «Шанхайский экспресс» (Shanghai Express), 1932, режиссер Джозеф фон Штернберг; «Плохая девушка» (Bad Girl), 1931, режиссер Фрэнк Борзедж; «Чемпион» (The Champ), 1931, режиссер Кинг Видор.

За 1932/33 — «Кавалькада» (Cavalcade), 1933, продюсер Уинфилд Шихан, режиссер Фрэнк Ллойд.

Номинанты — «Частная жизнь Генриха VIII» (The Private Life of Henry VIII), Великобритания, 1933, режиссер Александр Корда; «Я — беглый каторжник» (I Am a Fugitive from a Chain Gang), 1932, реж. Мервин Ле Рой; «Леди на день» (Lady for a Day), 1933, реж. Фрэнк Капра; «Маленькие женщины» (Little Women), 1933, реж. Джордж Кьюкор; «Она обошлась с ним дурно» (She Done Him Wrong), 1933, реж. Лоуэлл Шерман; «С улыбкой» (Smilin' Through), 1932, реж. Сидни Фрэнклин; «Городская ярмарка» (State Fair), 1933, реж. Хенри Кинг; «Прощай, оружие» (A Farewell to Arms), 1932, реж. Фрэнк Борзедж; «42-я улица» (Forty-Second Street), 1933, реж. Ллойд Бэкон.

За 1934 — «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night), продюсер Хэрри Кон, режиссер Фрэнк Капра.

Номинанты — «Барреты с Уимпол-стрит» (The Barrets of Wimpole Street), реж Сидни Фрэнклин; «Дом Ротшильдов» (The House of Rothschild), реж. Альфред Л. Уэркер; «Тонкий человек» (The Thin Man), реж. У. С. Ван Дайк II; «Флирт на прогулке» (Flirtation Walk), реж. Фрэнк Борзедж; «Имитация жизни» (Imitation of Life), реж. Джон М. Стал; «Белый парад» (The White Parade), реж. Ирвинг Каммингс; «Клеопатра» (Cleopatra), реж. Сесил Блаунт Де Милль; «Веселый развод» (The Gay Divorce), реж. Марк Сэндрич; «Одна ночь любви» (One Night of Love), реж. Виктор Шерцингер; «Вива, Вилья» (Viva Villa), реж. Джек Конвей; «Вот и флот» (Here Comes the Navy), реж. Ллойд Бэкон.

За 1935 — «Мятеж на Баунти» (Mutiny on the Bounty), продюсер Ирвинг С. Талберг, режиссер Фрэнк Ллойд.

Номинанты — «Раггл из Ред Гэп» (Ruggles of Red Gap), реж. Лео Маккэри; «Цилиндр» (Top Hat), реж. Марк Сэндрич; «Элис Эдамс» (Alice Adams), реж. Джордж Стивенс; «Бродвейская мелодия 1936 года» (Broadway Melody of 1936), реж. Рой дель Рут; «Дэвид Копперфилд» (David Copperfield), реж. Джордж Кьюкор; «Сон в летнюю ночь» (A Midsummer Night's Dream), реж. Макс Райнхардт, Уильям Дитерле; «Дела и дни бенгальского улана» (The Lives of a Bengal Lancer), реж. Хенри Хэтауэй; «Осведомитель» (The Informer), реж. Джон Форд; «Отверженные» (Les miserables), реж. Ричард Болеславский; «Капризная Мариэтта» (Naughty Marietta), реж. У. С. Ван Дайк II; «Капитан Блад» (Captain Blood), реж. Майкл Кертиц.

За 1936 — «Великий Зигфельд» (The Great Ziegfeld), продюсер Хант Стромберг, режиссер Роберт З. Ленард.

Номинанты — «Энтони Несчастный» (Anthony Adverse), реж. Мервин Ле Рой; «Додсворт» (Dodsworth), реж. Уильям Уайлер; «Оклеветанная леди» (Libeled Lady), реж. Джек Конвей; «Мистер Дидс переезжает в город» (Mr. Deeds Goes to Town), реж. Фрэнк Капра; «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet), реж. Джордж Кьюкор; «Сан Франциско» (San Francisco), реж. У. С. Ван Дайк II, «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur), реж. Уильям Дитерле; «Повесть о двух городах» (A Tale of Two Cities), реж. Джек Конвей; «Три милых девушки» (Three Smart Girls), реж. Хенри Костер.

За 1937 — «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola), продюсер Джек Л. Уорнер, режиссер Уильям Дитерле;

Номинанты — «Ужасная правда» (The Awful Truth), реж. Лео Маккери; «Отважные капитаны» (Captains Courageous), реж. Виктор Флеминг; «Добрая земля» (The Good Earth), реж. Сидни Фрэнклин; «Тупик» (Dead End), реж. Уильям Уайлер; «В старом Чикаго» (In Old Chicago), реж. Хенри Кинг; «Потерянный горизонт» (Lost Horizon), реж. Фрэнк Капра; «Сто мужчин и одна девушка» (100 Men and a Girl), реж. Хенри Костер; «Выход на сцену» (Stage Door), реж. Грегори Ла Кава; «Звезда родилась» (A Star Is Born), реж. Уильям Уэллман.

За 1938 — «С собой не унесешь» (You Can't Take It with You), продюсер и режиссер Фрэнк Капра.

Номинанты — «Приключения Робин Гуда» (The Adventures of Robin Hood), реж. Майкл Кертиц; «Рэгтайм Бэнд Александра» (Alexander's Ragtime Band), реж. Хенри Кинг; «Иезавель» (Jezebel), реж. Уильям Уайлер; «Цитадель» (The Citadel), реж. Кинг Видор; «Четыре дочери» (Four Daughters), реж. Майкл Кертиц; «Великая иллюзия» (La grande illusion), Франция, 1937, реж. Жан Ренуар; «Город мальчиков» (Boys Town), реж. Норман Торог; «Пигмалион» (Pygmalion), Великобритания, реж. Энтони Асквит и Лесли Хауард; «Летчик-испытатель» (Test Pilot), реж. Виктор Флеминг.

За 1939 — «Унесенные ветром» (Gone with the Wind), продюсер Дэвид Селзник, режиссер Виктор Флеминг.

Номинанты — «Победа над мраком» (Dark Victory), реж. Эдмунд Гулдинг; «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye, Mr. Chips), реж. Сэм Вуд; «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Washington), реж. Фрэнк Капра; «О мышах и людях» (Of Mice and Men), реж. Льюис Майлстоун; «Дилижанс» (Stagecoach), реж. Джон Форд; «Волшебник из страны Оз» (The Wizard of Oz), реж. Виктор Флеминг; «Грозовой перевал» (Wuthering Heights), реж. Уильям Уайлер; «Ниночка» (Ninotchka), реж. Эрнст Любич.

За 1940 — «Ребекка» (Rebecca), продюсер Дэвид Селзник, режиссер Альфред Хичкок.

Номинанты — «Все это и небо в придачу» (All Things and Heaven Too), реж. Анатоль Литвак; «Иностранный корреспондент» (Foreign Correspondent), реж. Альфред Хичкок; «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath), реж. Джон Форд; «Китти Фойл» (Kitty Foyle), реж. Сэм Вуд; «Письмо» (The Letter), реж. Уильям Уайлер; «Долгий путь домой» (The Long Voyage Home), реж. Джон Форд; «Наш городок» (Our Town), реж. Сэм Вуд; «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story), реж. Джордж Кьюкор.

За 1941 — «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley), продюсер Даррил Занук, режиссер Джон Форд.

Номинанты — «Цветы в пыли» (Blossoms in the Dust), реж. Мервин Ле Рой; «Гражданин Кейн» (Citizen Kane), реж. Орсон Уэллс; «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan), реж. Александр Холл; «Задержите рассвет» (Hold Back the Dawn), реж. Митчелл Лайзен; «Лисички» (The Little Foxes), реж. Уильям Уайлер; «Мальтийский сокол» (The Maltese Falcon), реж. Джон Хьюстон; «Одной ногой на небесах» (One Foot in Heaven), реж. Ирвинг Рэппер; «Сержант Йорк» (Sergeant York), реж. Хоуард Хоукс; «Подозрение» (Suspicion), реж. Альфред Хичкок.

За 1942 — «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver), продюсер Сидни Фрэнклин, режиссер Уильям Уайлер.

Номинанты — «49-я параллель» (49° Parallel), Великобритания, 1941, реж. Майкл Пауэлл; «Кингс Роу»

(King's Row), 1941, реж. Сэм Вуд; «Великолепные Эмберсоны» (The Magnificent Ambersons), реж. Орсон Уэллс; «Флейтист крысолов» (The Pied Piper), Великобритания, реж. Ирвинг Пичел; «Гордость янки» (The Pride of the Yankees), реж. Сэм Вуд; «Плоды случайности» (Random Harvest), реж. Мервин Ле Рой; «Весь город говорит» (The Talk of the Town), реж. Джордж Стивенс; «Остров в кильватере» (Wake Island), реж. Джон Фэрроу; «Янки дудль дэнди» (Yankee Doodle Dandy), реж. Майкл Кертиц.

За 1943 — «Касабланка» (Casablanca), продюсер Хэл Уоллис, режиссер Майкл Кертиц.

Номинанты — «По ком звонит колокол» (For Whom the Bell Tolls), реж. Сэм Вуд; «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait), реж. Эрнст Любич; «Человеческая комедия» (The Human Comedy), реж. Кларенс Браун; «... в котором мы служим» (In Which We Serve),Великобритания, 1942, реж. Ноэл Коуард и Дэвид Лин; «Мадам Кюри» (Madame Curie), реж. Мервин Ле Рой; «В тесноте да не в обиде» (The More the Merrier), реж. Джордж Стивенс; «Случай в Оксбоу» (The Ox-Bow Incident), реж. Уильям Уэллман; «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette), реж. Хенри Кинг; «Дозор на Рейне» (Watch on the Rhine), реж. Херман Шамлин.

За 1944 — «Иду своим путем» (Going My Way), продюсер и режиссер Лео Маккери.

Номинанты — «Двойная страховка» (Double Indemnity), реж. Билли Уайлдер; «Газовый свет» (Gaslight), реж. Джордж Кьюкор; «С тех пор, как ты ушел» (Since You Went Away), реж. Джон Кромвелл; «Уилсон» (Wilson), реж. Хенри Кинг.

За 1945 — «Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend), продюсер Чарлз Брэккет, режиссер Билли Уайлдер.

Номинанты — «Поднять якоря!» (Anchors Aweigh), реж. Джордж Сидни; «Колокола святой Марии» (The Bells of St. Mary's), реж. Лео Маккери; «Милдред Пирс» (Mildred Pierce), реж. Майкл Кертиц; «Завороженный» (Spellbound), реж. Альфред Хичкок.

За 1946 — «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Lives), продюсер Сэмюэл Голдвин, режиссер Уильям Уайлер.

Номинанты — «Генрих V» (Henry V), Великобритания, 1945, реж. Лоренс Оливье; «Жизнь чудесна» (It's a Wonderful Life), реж. Фрэнк Капра; «Лезвие бритвы» (The Razor's Edge), реж. Эдмунд Гулдинг; «Годовалый олененок» (The Yearling), реж. Кларенс Браун.

За 1947 — «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement), продюсер Даррил Занук, режиссер Элиа Казан.

Номинанты — «Вдова епископа» (The Bishop's Wife), реж. Хенри Костер; «Перекрестный огонь» (Crossfire), реж. Эдвард Дмитрык; «Большие надежды» (Great Expectations), Великобритания, 1946, реж. Дейвид Лин; «Чудо на 34-й улице» (Miracle on 34th Street), реж. Джордж Ситон.

За 1948 — «Гамлет» (Hamlet), Великобритания, продюсер и режиссер Лоренс Оливье.

Номинанты — «Джонни Белинда» (Johnny Belinda), реж. Жан Негулеско; «Красные башмачки» (The Red Shoes), реж. Майкл Пауэлл и Эммерик Прессбургер, Великобритания; «Змеиная яма» (The Snake Pit), реж. Анатоль Литвак; «Сокровище Сьерра Мадре» (The Treasure of the Sierra Madre), реж. Джон Хьюстон.

За 1949 — «Вся королевская рать» (All the King's Men), продюсер и режиссер Роберт Россен.

Номинанты — «Поле боя» (Battleground), реж. Уильям Уэллман; «Наследница» (The Heiress), реж. Уильям Уайлер; «Письмо трем женам» (A Letter to Three Wives), реж. Джозеф Лео Манкевич; «Прямо над головой» (Twelve O'Clock High), реж. Хенри Кинг.

За 1950 — «Все о Еве» (All About Eve), продюсер Даррил Занук, режиссер Джозеф Лео Манкевич.

Номинанты — «Рожденная вчера» (Born Yesterday), реж. Джордж Кьюкор; «Отец невесты» (Father of the Bride), реж. Винсенте Миннелли; «Копи царя Соломона» (King Solomon's Mines), реж. Комптон Беннет, Эндрю Мартон; «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard), реж. Билли Уайлдер.

За 1951 — «Американец в Париже» (An American in Paris), продюсер Артур Фрид, режиссер Винсенте Миннелли.

Номинанты — «Приговор перед рассветом» (Decision Before Dawn), реж. Анатоль Литвак; «Место под солнцем» (A Place in the Sun), реж. Джордж Стивенс; «Камо грядеши?» (Quo vadis), реж. Мервин Ле Рой; «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire), реж. Элиа Казан.

За 1952 — «Грандиознейшее представление на Земле» (The Greatest Show on Earth), продюсер и режиссер Сесил Блаунт Де Милль.

Номинанты — «В самый полдень» (High Noon), реж. Фред Циннеман; «Айвенго» (Ivanhoe), реж. Ричард Торп; «Мулен Руж» (Moulin Rouge), реж. Джон Хьюстон; «Тихий человек» (The Quiet Man), реж. Джон Форд.

За 1953 год — «Отныне и вовеки веков» (From Here to Eternity), режиссер Фред Циннеман.
Номинанты — «Юлий Цезарь» (Julius Caesar), реж. Джозеф Лео Манкевич, «Багряница» (The Robe), реж. Хенри Костер, «Римские каникулы» (Roman Holiday), реж. Уильям Уайлер, «Шейн» (Shane), реж. Джордж Стивенс.

За 1954 год — «В порту» (On the Waterfront), продюсер Сэм Спигел, режиссер Элиа Казан.
Номинанты — «Мятеж на «Кейне» (The Caine Mutiny), реж. Эдвард Дмитрык, «Деревенская девушка» (The Country Girl), реж. Джордж Ситон, «Семь невест для семи братьев» (Seven Brides for Seven Brothers), реж. Стенли Донен, «Три монетки в фонтане» (Three Coins in the Fountain), реж. Жан Негулеско.

За 1955 год — «Марти» (Marty), продюсер Хэролд Хект, режиссер Делберт Манн.
Номинанты — «Любовь — самая великолепная вещь на свете» (Love Is a Many Splendored Thing), реж. Хенри Кинг, «Мистер Робертс» (Mister Roberts), реж. Джон Форд и Мервин Ле Рой, «Пикник» (Picnic), реж. Джошуа Логан, «Татуированная роза» (The Rose Tattoo), реж. Дэниел Манн.

За 1956 год — «Вокруг света в 80 дней» (Around the World in 80 Days), продюсер Майк Тодд, режиссер Майкл Андерсон.
Номинанты — «Дружеское увещевание» (Friendly Persuasion), реж. Уильям Уайлер, «Гигант» (Giant), реж. Джордж Стивенс, «Король и я» (The King and I), реж. Уолтер Ланг, «Десять заповедей» (The Ten Commandments), реж. Сесил Блаунт Де Милль.

За 1957 год — «Мост через реку Квай» (The Bridge on the River Kwai), Великобритания, продюсер Сэм Спигел, режиссер Дэвид Лин.
Номинанты — «Пейтон Плейс» (Peyton Place), реж. Марк Робсон, «Сайонара» (Sayonara), реж. Джошуа Логан, «12 разгневанных мужчин» (12 Angry Men), реж. Сидни Люмет, «Свидетель обвинения» (Witness for the Prosecution), реж. Билли Уайлдер.

За 1958 год — «Жижи» (Gigi), продюсер Артур Фрид, режиссер Винсенте Миннелли.
Номинанты — «Тетушка Мейм» (Auntie Mame), реж. Мортон Да Коста, «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof), реж. Ричард Брукс, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», The Defiant Ones), реж. Стенли Крамер, «За отдельными столиками» (Separate Tables), реж. Делберт Манн.

За 1959 год — «Бен Гур» (Ben Hur), продюсер Сэм Цимбалист, режиссер Уильям Уайлер.
Номинанты — «Анатомия убийства» (Anatomy of a Murder), реж. Отто Преминджер, «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Frank), реж. Джордж Стивенс, «История монахини» (The Nun's Story), реж. Фред Циннеман, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Room at the Top), Великобритания, 1958, реж. Джек Клейтон.

За 1960 год — «Квартира» (The Apartment), продюсер и режиссер Билли Уайлдер.
Номинанты — «Аламо» (The Alamo), реж. Джон Уэйн, «Элмер Гантри» (Elmer Gantry), реж. Ричард Брукс, «Сыновья и любовники» (Sons and Lovers), Великобритания, реж. Джек Кардифф, «Люди заката» (The Sundowners), реж. Фред Циннеман.

За 1961 год — «Вестсайдская история» (West Side Story), продюсеры и режиссеры Роберт Уайз и Джером Роббинс.
Номинанты — «Фанни» (Fanny), реж. Джошуа Логан, «Пушки Навароне» (The Guns of Navarone), реж. Джек Ли Томпсон, «Мошенник» (The Hustler), реж. Роберт Россен, «Нюрнбергский процесс» (Judgment at Nuremberg), реж. Стенли Крамер.

За 1962 год — «Лоренс Аравийский» (Lawrence of Arabia), Великобритания, продюсер Сэм Спигел, режиссер Дэвид Лин.
Номинанты — «Самый длинный день» (The Longest Day), реж. Кен Аннакин, Эндрю Мартон, Бернхард Викки, «Музыкант» (The Music Man), реж. Мортон Да Коста, «Мятеж на «Баунти» (Mutiny on the Bounty), реж. Льюис Майлстоун, «Убить пересмешника» (To Kill a Mockingbird), реж. Роберт Маллиган.

За 1963 год — «Том Джонс» (Tom Jones), Великобритания, продюсер и режиссер Тони Ричардсон.
Номинанты — «Америка, Америка» (America America), реж. Элиа Казан, «Клеопатра» (Cleopatra), реж. Джозеф Лео

Манкевич, «Как был завоеван Запад» (How the West Was Won), реж. Хенри Хэтауэй, Джон Форд, Джордж Маршалл, «Полевые лилии» (Lilies of the Field), реж. Ралф Нелсон.

За 1964 год — «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady), продюсер Джек Уорнер, режиссер Джордж Кьюкор.
Номинанты — «Беккет» (Becket), реж. Питер Гленвилль, «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал волноваться и полюбил атомную бомбу» (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), Великобритания, 1963, реж. Стенли Кубрик, «Мэри Поппинс» (Mary Poppins), реж. Роберт Стивенсон, «Грек Зорба» (Zorba the Greek), реж. Михалис Какояннис.

За 1965 год — «Звуки музыки» (The Sound of Music), продюсер и режиссер Роберт Уайз.
Номинанты — «Дорогая» (Darling), Великобритания, реж. Джон Шлезингер, «Доктор Живаго» (Doctor Zhivago), реж. Дэвид Лин, «Корабль дураков» (Ship of Fools), реж. Стенли Крамер, «Тысяча клоунов» (A Thousand Clowns), реж. Фред Коу.

За 1966 год — «Человек на все времена» (A Man for All Seasons), Великобритания, продюсер и режиссер Фред Циннеман.
Номинанты — «Элфи» (Alfie), Великобритания, реж. Льюис Гилберт, «Русские идут, русские идут» (The Russians Are Coming, the Russians Are Coming), реж. Норман Джуисон, «Рядовые с «Сан-Пабло» («Песчаная галька», The Sand Pebbles), реж. Роберт Уайз, «Кто боится Вирджинии Вулф?» (Who's Afraid of Virginia Woolf?), реж. Майк Николс.

За 1967 год — «Душной южной ночью» (The Heat of the Night), продюсер Уолтер Мириш, режиссер Норман Джуисон.
Номинанты — «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde), реж. Артур Пенн, «Доктор Дулиттл» (Doctor Dolittle), реж. Ричард Флейшер, «Выпускник» (The Graduate), реж. Майк Николс, «Угадай, кто придет к обеду» (Guess Who's Coming to Dinner), реж. Стенли Крамер.

За 1968 год — «Оливер!» (Oliver!), Великобритания-США, продюсер Джон Вулф, режиссер Кэрол Рид.
Номинанты — «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet), Великобритания-Италия, реж. Франко Дзеффирелли, «Смешная девчонка» (Funny Girl), реж. Уильям Уайлер, «Лев зимой» (The Lion in Winter), Великобритания, реж. Энтони Харви, «Рейчел, Рейчел» (Rachel, Rachel), реж. Пол Ньюмен.

За 1969 год — «Полуночный ковбой» (Midnight Cowboy), продюсер Джером Хеллман, режиссер Джон Шлезингер.
Номинанты — «Анна тысячи дней» (Anne of the Thousand Days), Великобритания, реж. Чарлз Джэррот, «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid), реж. Джордж Рой Хилл, «Хэлло, Долли!» (Hello, Dolly!), реж. Джин Келли, «Дзета» (Z), Франция-Алжир, 1968, реж. Коста-Гаврас.

За 1970 год — «Паттон» (Patton), продюсер Фрэнк Маккарти, режиссер Фрэнклин Шефнер.
Номинанты — «Аэропорт» (Airport), реж. Джордж Ситон, «Пять легких пьес» (Five Easy Pieces), реж. Боб Рэфелсон, «История любви» (Love Story), реж. Артур Хиллер, «MASH», реж. Роберт Олтмен.

За 1971 год — «Французский связной» (The French Connection), продюсер Филип Д'Антони, режиссер Уильям Фридкин.
Номинанты — «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange), Великобритания, реж. Стенли Кубрик, «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof), реж. Норман Джуисон, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show), реж. Питер Богданович, «Николай и Александра» (Nicholas and Alexandra), Великобритания, реж. Фрэнклин Шефнер.

За 1972 год — «Крестный отец» (The Godfather), продюсер Альберт Радди, режиссер Фрэнсис Форд Коппола.
Номинанты — «Кабаре» (Cabaret), реж. Боб Фосс, «Избавление» (The Deliverance), реж. Джон Бурмен, «Эмигранты» (Nybiggarna), Швеция, реж. Ян Труэль, «Саундер» (Sounder), реж. Мартин Ритт.

За 1973 год — «Афера» (The Sting), продюсеры Ричард Занук и Дэвид Браун, режиссер Джордж Рой Хилл.
Номинанты — «Американские граффити» (American Graffiti), реж. Джордж Лукас, «Шепоты и крик» (Viskningar och rop), Швеция, 1972, реж. Ингмар Бергман, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist), реж. Уильям Фридкин, «Как в лучших домах» (A Touch of Class), Великобритания, 1972, реж. Мелвин Фрэнк.

За 1974 год — «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II), продюсер и режиссер Фрэнсис Форд Коппола.

«Из Африки»

Номинанты — «Китайский квартал» (Chinatown), реж. Роман Полянский, «Разговор» (The Conversation), реж. Фрэнсис Форд Коппола, «Ленни» (Lenny), реж. Боб Фосс, «Ад в поднебесье» (The Towering Inferno), реж. Джон Гиллермин и Ирвин Аллен.

За 1975 год — «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest), продюсеры Сол Зэнц и Майкл Дуглас, режиссер Милош Форман.
Номинанты — «Бэрри Линдон» (Barry Lyndon), Великобритания, реж. Стенли Кубрик, «Жарким днем после обеда» (Dog Day Afternoon), реж. Сидни Люмет, «Челюсти» (Jaws), реж. Стивен Спилберг, «Нэшвилл» (Nashville), реж. Роберт Олтмен.

За 1976 год — «Рокки» (Rocky), продюсеры Ирвин Уинклер и Роберт Чартофф, режиссер Джон Эвилдсен.
Номинанты — «Вся президентская рать» (All the President's Men), реж. Элан Пакула, «Поезд мчится к славе» (Bound for Glory), реж. Хэл Эшби, «Телесеть» (Network), реж. Сидни Люмет, «Таксист» (Taxi Driver), реж. Мартин Скорсезе.

За 1977 год — «Энни Холл» (Annie Hall), продюсеры Джек Роллинс и Чарлз Джоффе, режиссер Вуди Аллен.
Номинанты — «Девушка для прощания» (The Goodbye Girl), реж. Херберт Росс, «Джулия» (Julia), реж. Фред Циннеман, «Звездные войны» (Star Wars), реж. Джордж Лукас, «Поворотный пункт» (The Turning Point), реж. Херберт Росс.

За 1978 год — «Охотник на оленей» (The Deer Hunter), продюсеры Бэрри Спайкингс, Майкл Дили, Майкл Чимино и Джон Пивералл, режиссер Майкл Чимино.
Номинанты — «Возвращение домой» (Coming Home), реж. Хэл Эшби, «Полуночный экспресс» (Midnight Express), Великобритания — США, реж. Элан Паркер, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait), реж. Уоррен Битти и Бак Хенри, «Незамужняя женщина» (An Unmarried Woman), реж. Пол Мазурски.

За 1979 год — «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer), продюсер Стенли Джаффе, режиссер Роберт Бентон.
Номинанты — «Вся эта суета» (All That Jazz), реж. Боб Фосс, «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now), реж. Фрэнсис Форд Коппола, «Уходя в отрыв» (Breaking Away), реж. Питер Йейтс, «Норма Рэй» (Norma Rae), реж. Мартин Ритт.

За 1980 год — «Обыкновенные люди» (Ordinary People), продюсер Роналд Скуори, режиссер Роберт Редфорд.
Номинанты — «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter), реж. Майкл Эптид, «Человек-слон» (The Elephant Man), США — Великобритания, реж. Дэвид Линч, «Разъяренный бык» (Raging Bull), реж. Мартин Скорсезе, «Тэсс» (Tess), Великобритания — Франция, реж. Роман Полянский.

За 1981 год — «Огненные колесницы» (Chariots of Fire), Великобритания, продюсер Дэвид Паттнэм, режиссер Хью Хадсон.
Номинанты — «Атлантик-сити» (Atlantic City), Канада — Франция, реж. Луи Маль, «На Золотом пруду» (On Golden Pond), реж. Марк Райделл, «Искатели потерянного ковчега» (Raiders of the Lost Ark), реж. Стивен Спилберг, «Красные» (Reds), реж. Уоррен Битти.

За 1982 год — «Ганди» (Gandhi), Великобритания — Индия, продюсер и режиссер Ричард Аттенборо.
Номинанты — «Е.Т., Инопланетянин» (E.T., the Extra-Terrestrial), реж. Стивен Спилберг, «Пропавший без вести» (Missing), реж. Коста-Гаврас, «Тутси» (Tootsie), реж. Сидни Поллак, «Вердикт» (The Verdict), реж. Сидни Люмет.

За 1983 год — «Слова нежности» (Terms of Endearment), продюсер и режиссер Джеймс Брукс.
Номинанты — «Большое разочарование» (The Big Chill), реж. Лоренс Кэздан, «Костюмер» (The Dresser), Великобритания, реж. Питер Йейтс, «Ребята что надо!» (The Right Stuff), реж. Филип Кауфман, «Нежное милосердие» (Tender Mercies), реж. Брюс Бирсфорд.

За 1984 год — «Амадей» (Amadeus), продюсер Сол Зэнц, режиссер Милош Форман.
Номинанты — «Поля смерти» (The Killing Fields), Великобритания, реж. Роланд Жоффе, «Поездка в Индию» (A Passage to India), Великобритания, реж. Дэвид Лин, «Место в сердце» (Places in the Heart), реж. Роберт Бентон, «Армейская история» (A Soldier's Story), реж. Норман Джуисон.

За 1985 год — «Из Африки» (Out of Africa), продюсер и режиссер Сидни Поллак.
Номинанты — «Цвет лиловый» (The Color Purple), реж. Стивен Спилберг, «Поцелуй женщины-паука» (Kiss of the Spider Woman), Бразилия — США, реж. Эктор Бабенко, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor), реж. Джон Хьюстон, «Свидетель» (Witness), реж. Питер Уир.

За 1986 год — «Взвод» (Platoon), продюсер Арнольд Копелсон, реж. Оливер Стоун.

Вся «оскаровская рать»

Номинанты — «Дети меньшего Бога» (Children of a Lesser God), реж. Рэнда Хейнс, «Ханна и ее сестры» (Hannah and Her Sisters), реж. Вуди Аллен, «Миссия» (The Mission), Великобритания, реж. Роланд Жоффе, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания-США, реж. Джеймс Айвори.

За 1987 год — «Последний император» (The Last Emperor), Великобритания-Италия-КНР, продюсер Джереми Томас, режиссер Бернардо Бертолуччи.
Номинанты — «Теленовости» (Broadcast News), реж. Джеймс Брукс, «Роковое влечение» (Fatal Attraction), реж. Эдриан Лайн, «Надежда и слава» (Hope and Glory), Великобритания, реж. Джон Бурмен, «Очарованные луной» (Moonstruck), реж. Норман Джуисон.

За 1988 год — «Человек дождя» (Rain Man), продюсер Марк Джонсон, режиссер Бэрри Левинсон.
Номинанты — «Случайный турист» (The Accidental Tourist), реж. Лоренс Кэздан, «Опасные связи» (Dangerous Liaisons), реж. Стивен Фрирз, «Миссиссипи в огне» (Mississippi Burning), реж. Элан Паркер, «Деловая девушка» (Working Girl), реж. Майк Николс.

За 1989 год — «Шофер мисс Дейзи» (Driving Miss Daisy), продюсеры Ричард и Лили Фини Занук, режиссер Брюс Бирсфорд.
Номинанты — «Общество умерших поэтов» (Dead Poets Society), реж. Питер Уир, «Моя левая нога» (My Left Foot), Великобритания, реж. Джим Шеридан, «Рожденный 4 июля» (Born on the Fourth of July), реж. Оливер Стоун, «Поле грез» (Field of Dreams), реж. Фил Олден Робинсон.

За 1990 год — «Танцы с волками» (Dances with Wolves), продюсеры Джим Уилсон и Кевин Костнер, режиссер Кевин Костнер.
Номинанты — «Пробуждения» (Awakenings), реж. Пенни Маршалл, «Призрак» (Ghost), реж. Джерри Цукер, «Крестный отец III» (The Godfather, Part III), реж. Фрэнсис Форд Коппола, «Хорошие ребята» (Goodfellas), реж. Мартин Скорсезе.

За 1991 год — «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs), продюсеры Эдвард Сэксон, Кеннет Атт и Рон Бозмен, режиссер Джонатан Демми.
Номинанты — «Красавица и чудовище» (The Beauty and the Beast), реж. Гэри Трусдейл и Керк Уайз, «Багси» (Bugsy), реж. Бэрри Левинсон, «Дж.Ф.К.» («Джон Ф. Кеннеди - Выстрелы в Далласе», JFK), реж. Оливер Стоун, «Принц приливов» (The Prince of Tides), реж. Барбра Стрейзанд.

За 1992 год — «Нет прощения» («Непрощенный», Unforgiven), продюсер и режиссер Клинт Иствуд.
Номинанты — «Хоуардс Энд» (Howard's End), Великобритания — США, 1991, реж. Джеймс Айвори, «Запах женщины» (Scent of a Woman), реж. Мартин Брест, «Несколько хороших парней» (A Few Good Men), реж. Роб Райнер, «Возмутительная игра» (The Crying Game), Великобритания, реж. Нил Джордан.

За 1993 год — «Список Шиндлера» (Schindler's List), продюсеры Стивен Спилберг, Бранко Люстиг, Джеральд Р.Молен, реж. Стивен Спилберг.
Номинанты — «Беглец» (The Fugitive), реж. Эндрю Дэвис, «Во имя Отца» (In the Name of the Father), Великобритания — Ирландия — США, реж. Джим Шеридан, «Фортепьяно» (The Piano), Австралия-Франция, реж. Джейн Кэмпион, «Остаток дня» (Remains of the Day), Великобритания-США, реж. Джеймс Айвори.

Сергей Кудрявцев

SUMMARY

YURI ARABOV. FULL CRASH

The poet and a well-known script-writer of almost all the films of Alexandre Sokurov tries to estimate the position of the intellectuals in the present-day political context. The article is of interest both for its profound historical and cultural analysis of the current events and due to the fact that the author is an active participant of the clashes that shook Russia in October,1993.

«IK» RATING

Sensational results of the sociological questioning of Russia's cinema elite voting for monopoly of the domestic films indistribution and for diversified limitations of the spread of the Western (mostly American) production.

FESTIVALS

The stuff under the headline is devoted to the film-forum in Jalta (Jan.1994) with its programme NOMINATION:CINEMA.21 CENTURY, including the most remarkable works of young film-makers and the competition of debutant films of the previous year.

MITROPOLITAN ANTHONY OF SUROZH. ON CONTEMPLATION AND ACTIVITIES

The orthodox theologian's conversation with the group of intellectuals held at one of Moscow homes in 1971.

PETER BRECIC.AN OPEN-EYED OBLIVION

The prominent Croatian culturologist pioneers a view of Anatoly Vasilyev, one of Russia's best stage directors, as carrying on the Russian Formalist tradition.

PERSONALIA

is this time dedicated to the noted art designer Boris Blank's issues in film-directing. Critic Elena Plakhova and interviewer Victor Matizen treat Blank's films as product of the «end of ideology» shockingly packed as post-totalitarian kitsch.

ANALYSES AND REFLECTIONS

include a set of comments on the sensational TV-portrait THE HAWK as un unintentional publicity of the Liberal Democratic Party's extremist leader V.Zhyrinovsky during the Federal Council election campaign.

SELECTED PROSE

Alexei Birger. That Side of the Wolves.

TATYANA OKUNEVSKAYA. TATYANA'S NAMEDAY

Final instalment of the Part 2 of the autobiographical novel written by a famous Soviet actress who spent several years in the Stalinist concentration camp.

HOLLYWOOD CHRONICLE. GARSON KANIN. TRACY AND HEPBURN

Memoirs of Garson Kanin, a film-maker, script-writer and playwright, usher in a new rubric dedicated to the forthcoming centenary of cinema. One of the closest friends of Katherine Hepburn and Spencer Tracy describes the intimate story of this Hollywood's longest duet with lots of funny, serious and sometimes tragic details.

NON STOP

contains short reviews of the films: TROTSKY (dir. Leonid Maryagin; prod. Russia – Cyprus – Switzerland – Mexico – Germany – USA – Turkey); AND STARS ARE SHINING OVER THE HEARTH (dir. Saif Rakhimov, Tadzhykistan); ANJELICA'S PASSIONS and CUMPARSITA (dir. Alexandre Pollynnikov, Russia); SLEEPING WITH THE ENEMY (dir. Joseph Ruben, USA); WILD EAST (dir. Rashid Nugmanov, Kazakhstan); STALIN'S TESTAMENT (dir. Mikhail Tumanishvili, Russia); UNLAWFUL ENTRY (dir. Jonathan Kaplan, USA); DREAMS (dir. Karen Shakhnazarov, Russia).

«IK» DOSSIER

ROUND TABLE TALK IN AUSTRIA

Иван Муха, социолог (Чехия)

Реальность победила фантазию

Мой реферат касается тех изменений, что произошли в Чехословакии после ноября 1989 года, а также проблем творческой интеллигенции и возможностей ее самореализации. С точки зрения социологии, современные перемены в общественных отношениях можно определить как процесс модернизации. Под модернизацией в данном контексте понимается процесс, в ходе которого создаются социальные, экономические и политические условия, делающие возможной трансформацию неэффективного социалистического общества в динамичное общество западного типа.

Этот процесс в различных восточноевропейских странах имеет разные последствия. Темпы преобразований зависят от сложившихся укладов. Скажем, в бывшей Чехословакии или нынешней Чешской республике положение несколько лучше, чем в других постсоциалистических странах. Причина в том, что Чехословакия конца 40-х годов (перед приходом коммунистического режима в феврале 1948 года) представляла собой современную политическую систему западного типа.

Процесс модернизации протекает прежде всего в экономических и политических отраслях общественной жизни. Необходимые условия реализации таких процессов — наличие свободного рынка и демократической политической системы.

Говоря о новых процессах в некоторых странах Европы, надо иметь в виду не только технологические проблемы модернизации, не только разрушение традиционных форм жизни и мышления, но и появление агрессивных форм этноцентризма и национализма.

Политические изменения конца 80-х годов связаны с чувством вновь завоеванной свободы. Однако это скорее свобода от политического давления, чем свобода, предполагающая независимую и ответственную деятельность. Люди находятся в аномальной ситуации. Они чувствуют себя не столько свободными людьми, сколько потерявшими цепи рабами. Новое чувство свободы для большинства населения связано с эгоизмом, гедонистической жизненной ориентацией, с жаждой легкой наживы. Эта тенденция очень сильна.

Новую ситуацию, новый жизненный уклад в постсоциалистических странах следует воспринимать как переходный период. Переходный период, вынуждающий вновь прибегать к адаптации, — это «зоны риска» индивидуумов, опасные, полные отчаяния и болезненные, но продуктивные, где «тоскливое переживание» превращается в «мучительное существование», как сказал Сэмюэль Бекет в своем эссе о Марселе Прусте. «Мучительное существование», по его мнению, — это свободная игра всего нашего мировосприятия. Привычка парализует внимание. Теперь же человек стал чувствительнее, и он в состоянии обращать внимание на вещи, которых прежде не замечал. В нем просыпается интерес, который раньше был подавлен повторением заученных правил.

Способность к адаптации является одним из важнейших свойств человеческих отношений и вообще всех живых организмов. Адаптация к абсурдным жизненным условиям социалистической действительности сопровождалась надеждой, что когда-нибудь эти абсурдные отношения все же изменятся. Существовала вера в возможность превращения этих иррациональных, бессмысленных отношений в разумные. Вера в светлое будущее. Причем в головах большинства людей представление об этом светлом будущем не носило утопического характера, а было банальной идеей общества, где все рационально, «нормально».

Как стало ясно вскоре после 1989 года, такие идеи иллюзорны. Многие уже имеют опыт абсурдности «рациональной жизни» современного общества западного типа, с которой им пришлось столкнуться.

В постсоциалистической Чехословакии и сегодня в Чешской республике много говорят и пишут об интеллектуалах в связи с их отношением к преуспевающей технической интеллигенции. В Чехии существует особое напряжение в отношениях между интеллектуалами и технократами. Модернизация выдвигает на первые роли технократов, профессионалов и специалистов. Определенные группы потеряли в последнее время свои позиции, среди них оказались и интеллектуалы.

Эта ситуация очень любопытна, поскольку новое устройство Чехословакии, а впоследствии Чешской республики также было делом рук интеллектуалов, оказавшихся у власти после ноября 1989 года. Некоторые, к сожалению, меньшинство, выстояли с честью. Большинство же полностью провалилось. Причина в том, что люди оказались не готовы к этой роли. Они не имели специальных знаний, а способности к блистательному анализу и критике предшествующей социалистической системы было недостаточно.

Чешская интеллектуальная жизнь всегда тесно связывалась с диссидентством. Хотя далеко не все чешские интеллектуалы были диссидентами, скорее наоборот. Многим принадлежали официально одобренные книги, фильмы и т.д. Но все же мера их конформизма по отношению к существующему строю всегда была дифференцированной. После ноября 1989 года интеллектуалы-диссиденты поставили вопрос о моральной ответственности и моральном обновлении общества. Они

боролись за «жизнь среди правды», как заявил Гавел. Такая позиция зачислила этих людей в «моральную элиту», как бы противостоящую широким массам коллаборационистов. Реакция большинства населения была апатичной. И сегодня наблюдается равнодушие к моральным призывам.

В итоге очень обострились различия между практиками, занятыми конкретными делами и «реальными» проблемами, и интеллектуальными «мечтателями», которые немножко знают обо всем, но ни о чем конкретно. Интеллектуалы выпали из ранга авторитетов, что, разумеется, указывает и на то, в каком положении находится сегодня культура. Если вернуться к неповторимой атмосфере 60-х годов, то можно сказать, что тогда были созданы относительно идеальные условия для киноискусства и киновосприятия. Авторы и критики искали ответы на важнейшие вопросы бытия. Поиски новых форм выражения были связаны с философским подтекстом фильмов. Это было типично и для Востока, и для Запада.

60-е годы были наполнены ожиданием «важных сдвигов». Это было также время изобличения глупости и фронды. Герои фильмов тех лет — люди эмоциональные и талантливые, для которых мир нечто большее, чем созерцание действительности и средство для гедонистического удовлетворения потребностей.

Поколение шестидесятых было поколением людей, дискутировавших по поводу всех аспектов жизни и искусства, что сегодня принято считать «чепухой». Для него характерны инстинктивное отвращение к миру оппортунизма, прагматизма и интолерантности, протест против общества потребления, а также политического тоталитаризма. Это не был уход от реальности в мир искусства. Это была попытка дать реальной жизни еще одно измерение, измерение творчества и имманентной свободы.

Все это отражалось в кинематографе. Увы, сегодня становится ясно, что многие символы, понятные в то время, сейчас воспринимаются с трудом. В конце 80-х годов на экранах демонстрировались лучшие ленты славной эры чешского кино 60-х, но кинозалы были пусты. Многие аллегории сейчас вызывают лишь снисходительную усмешку.

Причина в духовном состоянии общества. Недоверие к интеллектуалам: их мечтательно-утопические взгляды неуместны, когда надо прочно стоять ногами на земле. Не остается места для интеллектуальных экспериментов, для широкой общественной дискуссии. Этот дискурс отсутствует также и в кино.

Шансы кого-либо удивить или шокировать сейчас невелики. Можно сказать, что реальность победила фантазию. Механизация жизни растет так же, как недоверие к большим проектам, будь они культурные или политические. Пространство светлого будущего опустело. И каждый раз, когда отступают мечты о лучшем будущем, повышается интерес к проблемам повседневной жизни.

Коммерциализация искусства создала для нас новые рамки культурного развития. Самую важную роль играют деньги. Фильм должен вернуть вложенные в него средства, и зависит это во многом от зрительского интереса. Сейчас в основном смотрят фильмы с тупым юмором или набором жестокостей. Фильмы, которые еще пять лет назад собирали полные кинозалы, имели политический подтекст. Ценились авторы, противостоявшие режиму, и каждый удар по режиму с благодарностью воспринимался кинозалом. Зритель находил в этих фильмах то, что хотел найти. Фильмы авторов-шестидесятников, которые всегда находились в немилости у начальства, отличались от официозного искусства. Они воспринимались как некие послания, как знаки, дававшие зрительской аудитории надежду.

В 70-е и 80-е годы выросли новые поколения людей, которые сами непосредственно не застали эпоху 60-х годов. Интеллектуально и морально они сформировались позже. Для сегодняшних двадцатилетних гибель социализма не является таким уж важным событием, как для старших поколений. Они быстро обнаружили тщеславие современных политиков. Скептически относятся они и к тому, что труднейшая проблема общественной трансформации может быть решена только политическими и экономическими средствами. Молодое поколение живет своими проблемами и своими иллюзиями. Их исторический опыт совсем иной.

Вскоре после ноября 1989 года стали показывать фильмы о повседневной жизни. Их смотрят с большим интересом. Интерес к документальным фильмам также тесно связан с желанием получать информацию в простой и доступной форме, без всяких сокровенных смыслов и посланий.

Искусство играет важную роль в самоопределении человека в эпоху глобальных преобразований. Творческие люди должны творить, Но это значит творить новое, сохраняя память, сохраняя представление о том, что было сделано раньше.

Милош Фриз, киновед (Чехия)

Начало преобразований

В 1945 году кинематограф Чехословакии, вторым в мире после СССР, был полностью национализирован. 31 декабря 1990 года была упразднена Генеральная дирекция по чехословацкому кино.

Роль координатора взял на себя Отдел кино Министерства культуры. Для сравнения: бывшая Генеральная дирекция на момент ликвидации насчитывала 168 человек. Численность Отдела кино сегодня — 9 человек. Мы успешно провели ряд преобразований. Вместо старых централизованных структур были созданы новые акционерные компании — «Кратки филм», «Люцернафилм» и другие. Единственным исключением является Национальный киноархив, бывший институт кино ЧССР, который существует на государственную дотацию. Завершилась приватизация киностудий в Баррандове, продолжается процесс приватизации киностудии в Злине. Бывшая комиссия по субсидиям решила предоставить государственную дотацию 36 проектам, в их числе художественные, мультипликационные и документальные короткометражные картины. 1 июня 1992 года вступил в силу новый закон парламента о Государственном фонде поддержки и развития чешского кино. Согласно этому закону фонд обязан способствовать перевооружению технической базы, производству и прокату фильмов. Этот фонд имеет собственный устав и совет, утвержденный парламентом страны.

В 1994 году в Карловых Варах состоится очередной кинофестиваль. В стране ежегодно проводятся международный кинофестиваль для детей и юношества в Злине, фестиваль туристских фильмов, фестиваль ФАМУ, фестиваль «Академиафилм» и другие.

Совместно с Британским Советом мы проводим семинар для молодых продюсеров с участием представителей из бывших стран социалистического лагеря.

Расположенный в Праге «Филмэкспорт» занимается внешнеторговой деятельностью.

Совсем недавно парламент принял новый закон об аудиовизуальных средствах. Чешское правительство одобрило вступление республики в систему «Eurimages» и Европейский центр аудиовизуальных средств «Eureka Audiovisual».

В последнее время появились две новые организации — «Киностудия Баррандов — авторское право» и «Киностудия Злин — авторское право», являющиеся владельцами авторских прав на все чешские фильмы, выпущенные до 1990 года.

Конни Фестер, журналист (Германия)

Система поддержки

Самым удивительным фактом в жизни кинематографа Федеративной Республики Германии, безусловно, является существование обширной и разветвленной системы его поддержки. Я сосредоточусь на сути этой системы, которая, на первый взгляд, представляет собой несколько хаотичное переплетение сложных связей между учреждениями, ведомствами и директивными органами. Попытаюсь сделать эту структуру более понятной.

Конституция Федеративной Республики Германии содержит предписание, гарантирующее свободу творчества в области искусства. Этим предписанием была сделана попытка как-то отграничить культурное созидание от государственного влияния с помощью творческих объединений и корпораций. Вместе с тем национальное кино явно нуждалось в материальной государственной помощи.

Закон о поддержке кинематографа и планировался как федеральный закон о хозяйственной поддержке. С того момента, как он вступил в силу в 1968 году, комплекс государственных мер помощи и содействия непрерывно изменялся и развивался параллельно с общей национальной программой. Земли федерации и городские коммуны также стали создавать свои структуры: начало положил Западный Берлин, сразу за ним последовала Бавария, немного позже к ним присоединились Гамбург, Северная Рейн-Вестфалия и Нижняя Саксония. Официальная цель этих программ состоит в том, чтобы улучшить структуру немецкого кинохозяйства или повысить конкурентоспособность киноиндустрии данной земли. Постоянно анализируется, каким образом (и возможно ли) сломить международное господство кинопродукции США. Применительно к немецкому рынку это означает возврат большей части рынка немецким фильмам, что в последние годы обсуждается уже в европейском контексте.

Различия в финансовых ресурсах федерации, земель и общин, а также двусторонность содействия кинематографу («культурное» и «коммерческое» содействие) являются определяющими для структуры поддержки кинематографа.

С 1951 года министром внутренних дел вручаются кинопремии. Впервые присуждение премий состоялось в рамках основанного в том же году Берлинского кинофестиваля. Тогда наряду с игровым фильмом призы получили просветительский и документальный фильмы. Премии присуждаются также и за отдельные профессиональные достижения, а кинотеатры получают призы за программы «с особенно высокой долей хорошего немецкого кино». Наряду с различными символическими призами даются и денежные.

Помимо федеральных кинопремий существуют ежегодные премии земель Бавария, Гессен, Рейнланд-Пфальц и Шлезвиг-Гольштейн. Во время большинства кинофестивалей и кинонедель также выдаются призы, причем иногда вместе с дотациями.

Министр внутренних дел вкладывает 3 млн. марок в международный Берлинский кинофестиваль, поддерживает международные кинонедели в Маннгейме, западногерманские Дни короткометражного фильма в Оберхаузене и международные недели документального и короткометражного фильма в Лейпциге. Земли и коммуны участвуют (в различной степени) в финансировании собственных фестивалей в Аугсбурге, Берлине, Брауншвейге, Дрездене, Дуйсбурге, Эссене, Франкфурте, Гамбурге, Хофе, Касселе, Кельне, Лейпциге, Люнене, Маннгейме, Мюнхене, Нойбранденбурге, Оберхаузене, Потсдаме, Саарбрюкене, Шверине, Зельбе, Штуттгарте. Обилие этих празднеств объясняется значительным интересом публики к кино, а кроме того, они дают шанс для независимой и неамериканской продукции различных жанров (трюковые, документальные фильмы и т.д.). В кругах специалистов появилось понятие «второй рынок», поскольку для многих фильмов — и это уже замеченная тенденция — единственная официальная возможность быть увиденным появляется на фестивалях.

Кино является существенной частью культурного и исторического национального наследия. Широкий комплекс мер по охране и защите этого наследия в особенности необходим потому, что пленка слабо защищена от внешних воздействий. В ФРГ эти задачи успешно решены федеральным киноархивом (в Кобленце, а с 1991 года также и в Берлине, бывшем госархиве ГДР) в сотрудничестве с учреждениями, входящими в так называемое объединение фильмотек: Немецким институтом киноискусства во Франкфурте и Главной немецкой фильмотекой в Берлине. Сюда относятся и такие региональные и местные учреждения, как Немецкий киномузей (Франкфурт), мюнхенский киномузей и киноинститут в Дюссельдорфе, а также Собрание Фридриха-Вильгельма Мурнау, основанное в Висбадене в 1966 году для того, чтобы собирать и использовать в интересах общества игровые фильмы, произведенные в многочисленных тогдашних кинообъединениях.

Главная немецкая фильмотека финансируется совместно землей Берлин и Министерством внутренних дел. МВД субсидирует сбор и переработку информации, документации и киноведческих исследований, организацию семинаров и выставок, международное сотрудничество. Фильмотека собирает фильмы и важные для исторических исследований материалы и обладает многочисленными ценными собраниями и раритетами. С 1977 года фильмотека ответственна за проведение ретроспективных кинофестивалей в Берлине.

Немецкий институт киноискусства (во Франкфурте и Висбадене) имеет следующие задачи в рамках объединения: собирать, систематизировать и при необходимости давать оценку культурно значимым фильмам, публикациям и документам из области кино, проводить и организовывать научные и культурные киномероприятия.

Игровые и документальные фильмы из Собрания Мурнау в Висбадене используются для некоммерческого показа внутри страны и за рубежом. В рамках межгосударственного кинообмена институт устраивает недели кино — преимущественно со странами Восточной Европы и третьего мира.

От каждого проданного билета в кинотеатр полтора — два с половиной процента его стоимости направляются в так называемый фонд ФФА (созданный при палате публичного права в Берлине). Через этот квазифискальный сбор осуществляется финансирование широкого спектра мероприятий, предусмотренных уже упоминавшимся законом о поддержке немецкого кинематографа (с новейшими дополнениями в ноябре 1992 года). Фонд ФФА имеет задачу «на широкой основе повышать квалификацию немецкого кинематографа и улучшать уровень его хозяйственного обеспечения». Помощь кинематографу в рамках ФФА постепенно стала централизованной.

Первая из ныне действующих систем поддержки кино была учреждена в земле Бавария. Основной ее задачей, помимо создания дополнительных рабочих мест, было «повышение эффективности баварской киноиндустрии». Западногерманский киноландшафт стал молниеносно меняться после того, как в 1979 году гамбургский сенат поддержал инициативу кинематографистов, создав гамбургское кинобюро и одновременно запустив новый механизм поддержки кинематографа: управляемое самими кинематографистами учреждение при помощи специально отработанной системы получало от ежегодно растущих корпораций от 2,5 до 10 млн. марок, идущих на создание кино- и видеопродукции разных жанров. Пример был подан, и сегодня почти в каждой из федеральных земель существуют либо аналоги «гамбургской модели», либо альтернативы ей. В результате суммарный объем помощи кинематографу увеличился более чем вдвое. Однако здесь появилось свое «но»: реализация фильмов серьезно усложнилась, поскольку земельные системы киноподдержки из-за тех или иных обстоятельств начинают передавать права на льготы другим желающим.

Спустя три года после того как в 1962 году в Оберхаузене молодое поколение немецких кинематографистов заявило о своей претензии на «создание нового немецкого кино», в Висбадене был основан кураториум молодого немецкого кино. Стартовой суммы в 5 млн. марок хватило лишь на первые двадцать фильмов. Для поддержания дела на должном уровне она оказалась недостаточной. В конце концов финансировать кураториум стала конференция министров культуры всех федеральных земель. Главная цель кураториума — поддержка дебютных работ авторов и режиссеров. Финансовые средства кураториума распределяются в соответствии с правилом, согласно которому поддерживаемый кураториумом фильм может быть реализован лишь после того, как внесут свои вклады остальные инвесторы. Среди авторов, поддержанных кураториумом за 25 лет его существования, такие впоследствии известные и признанные мастера, как Вендерс, Херцог, Клюге, Ахтернбуш, Фасбиндер. Здесь начиналось их восхождение.

Нечто особое представляет собой прокатное пособие кураториума: за строительные и технические достижения кинотеатры получают кредит на сумму до 10 тысяч марок на срок от двух до четырех лет, причем за каждый показ фильма, поддержанного кураториумом, кинотеатр может удерживать для себя до 250 марок из полученной суммы.

Для презентации и распространения конкурентоспособного немецкого кино выделяется около 15 млн. марок. В частности, осуществляется некоммерческая демонстрация немецких игровых и документальных фильмов при содействии иностранных представительств и филиалов института Гете. Немецкая кинопродукция бывает широко представлена на разного рода международных кинофестивалях. Иностранная служба оказывает для этого содействие Экспортному союзу немецкого кино (официальному объединению немецких фирм, специализирующихся на сбыте кинопродукции), помогая во многих случаях участвовать в коммерческих кинорынках.

Знакомству с новыми немецкими фильмами способствуют недели кино — они устраиваются иностранными представительствами и филиалами института Гете. Средства на это собираются частично организацией «Интер Нацьонес» путем продажи особых лицензий на кинопоказы.

Наибольшая часть направляемых в национальном масштабе для поддержки кинематографа финансовых средств вливается в киноиндустрию. В последние годы более серьезным стало отношение к сценариям и организациям других «подготовительных работ». Периодически возникают сценарные мастерские и курсы, проводятся и конкурсы сценаристов — с выдачей призов и назначением стипендий. А в сфере проката и сбыта до сих пор не разработана надежная стратегия. Выдаются финансовые средства на создание дополнительных копий, но в этой области постоянно сталкиваются интересы кинотеатров, делающих ставку на американскую кинопродукцию, и кинематографистов и кинопрокатчиков, стремящихся выставить на рынок немецкие и европейские картины.

Наконец, осуществляется поддержка кинотеатров в виде кредитов, субсидий, премий. Она направляется на модернизацию, обновление и реконструкцию кинотеатров, на развитие и разработку новых проектов и кинопрограмм, на создание дополнительных копий фильмов.

На востоке постепенно складываются структуры, аналогичные тем, что поддерживают кинематограф в западной части ФРГ. В Мекленбурге с 1990 года существует кинообъединение, представляющее собой корпорацию, члены которой получают средства на сценарные и кинопроекты, а также помощь в кинопрокате. В Саксонии специально назначенный министром по делам науки и культуры советник выдает средства на поддержку кино (в 1992 году было выделено 1,2 млн. марок).

Особая ситуация сложилась в земле Бранденбург, где расположена крупнейшая студия бывшей ГДР в Потсдаме-Бабельсберге. Хотя земля Бранденбург решила ее перестроить и расширить, но ни реализация этих планов, ни вообще будущее кино в землях Бранденбург и Берлин из-за неповоротливости чиновников от культуры не прояснены до сих пор. Пока помощь кинематографу осуществляется через кинобюро, учрежденное для помощи кинематографистам. Со времени своего основания в 1991 году до середины 1992 года это бюро оказало поддержку 126 проектам (в том числе 34 сценарным) на общую сумму около 10 млн. марок.

В заключение следует сказать, что несмотря на огромные усилия, обеспечить немецким фильмам преобладание на национальном кинорынке пока не представляется возможным.

Слабейшим местом взаимодействия кинопроизводства и проката является так называемая трещина между ними. Очень часто готовый к выходу на экраны фильм не доходит до зрителя: борьба за увеличение киноаудитории часто бывает безуспешной: даже самые осторожные оценки предполагают в связи с этим сильный спад в киноиндустрии.

Нынешний закон о поддержке кинематографа, который будет действовать до 1998 года, не противодействует сложившемуся положению дел. Европейским законодательством не найден подходящий выход. Модификация существующих методов поддержки кино явно не сможет противодействовать коммерциализации всех аудиовизуальных средств.

Оксана Булгакова, критик (Германия)

После объединения

Сегодня речь идет о весьма прозаичном — о месте на рынке в том пространстве, которое образовалось после объединения Германии. Старые мифы и ценности отменены, новые принимаются уже более критично, чем когда-то во времена разделявшей Берлин стены. Приходит осознание реальности и разочарование. Деятели искусства, пользовавшиеся в ГДР общественным признанием, приумолкли. И не только рынок, сменивший государственную опеку, тому виной. Темп и способ воссоединения немцев как бы лишили речи интеллигентов из бывшей ГДР. Мало приученные к открытому непритворному диалогу, они со своими призывами к благоразумию остались неуслышанными. В новой ситуации они оказались лишены своей старой привилегии — быть не просто творцами, а своего рода пророками, которые умело пользовались «секретным» языком.

Теперь этот язык стал ненужным. Если раньше художники искали образы и метафоры в противовес голым лозунгам, то ныне как лозунг, так и образ вытеснены рекламой.

В бывшей ГДР существовало общество «ниш», имевшее собственные «сцены». Деятелям культуры отводилось особое, достойное для них место: на дискуссиях в Академии искусств, на выставках в подвалах, на разного рода полулегальных театральных представлениях и т.д. Теперь такой, скажем, театр, как «Циннобер», может играть открыто, но отпала охота, шуты устали — они не знают, где их публика, и это лишает театр нерва — основы его существования.

«Сцена» порушена не снаружи — будь то кинопроизводство, издательское дело или художественные выставки. Интеллигенты бывшей ГДР вдруг констатировали, что больше нет той пивнушки, где можно было собираться, что уже не встретишься во время публичных встреч — на премьерах или закрытых просмотрах. А на приемы не приглашают, да и сама культура, ритуал презентаций стали совсем иными, непривычными. Если раньше, по словам одной художницы, выставка была актом обращения к другим, то теперь она проводится для того, чтобы определить рыночную стоимость картин и по возможности максимальную. Вместо старых тисков появились новые. Воображаемый широкий мир, куда хотелось выйти из запертой страны, оказался коммерциализованным туристским ландшафтом с его культурой почтовых открыток. Пестрота вскоре обернулась монотонностью (всюду одни и те же цепочки магазинов, бензоколонок, зубная паста тридцати девяти видов) и — провинциализмом в образе мыслей.

Сначала это поразило в оборудованных по-новому книжных лавках. Западногерманские торговые фирмы скупили всю восточноберлинскую «народную книготорговлю» и за одну ночь заполнили полки книгами типа «Happy Sex», «Быстрее ездить», «Больше зелени в пищу». Но вскоре предприятие провалилось: сейчас эти книжные магазины вообще закрыты. Можно было бы сказать, что ГДР со своим провинциализмом одержала победу над Западом. Или наоборот: замаскированный провинциализм Запада только сейчас, в процессе объединения, разоблачил самого себя. Таким образом, прощание с прежней ментальностью в первую очередь определяется этой разобщенностью.

Изменения, которые произошли на утро «после того», как бремя лежат на деятелях культуры, призванных в качестве «новых людей» разобраться во всем старом, а по сути в самих себе, в своей идентичности.

•

Кинематографу в этом пространстве утвердиться особенно трудно. Не потому только, что снимать фильмы — дело дорогое, требующее преодоления финансовых трудностей. Кино должно прежде всего смириться с фактом, с которым западногерманские киноработники знакомы уже давно: немецкие фильмы не смотрят. И вообще европейским картинам приходится туго, они не находят зрителя, как бы усиленно ни искали общения с ним.

Телевизионные компании на Востоке жалуются, что их опережают западные менеджеры и западные редакторы и что вместо сорока фильмов в год им разрешено снимать только два детектива. Но ведь еще имеются прежние восточногерманские ленты, и чрезвычайно интересно наблюдать, как они отражают новые феномены. Конфронтация старого мышления (и условностей жанра) с новой реальностью весьма привлекательный материал для изучения переходных этапов. А кинематографу сначала надо все проиллюстрировать: социальные пропасти, наследие сталинизма, ненависть к иностранцам, штази...

...Человек выходит из тюрьмы — собственно история как бы без времени. Он много пьет и упорно смотрит на женские попки... Синопсис к фильму Роланда Грэфа «Исполнитель танго» по роману Кристофа Хайна изобилует словами — штази, тюряга, танки в Праге, а изображение представляет собой безрадостное зрелище: разрушенные дома, жалкие квартиры, пыль, грязь... Так надо ли вообще смотреть этот фильм? Обязательно! По сути он таков, будто Берлинская стена все еще стоит и будет стоять вечно. И фильму в общем-то не нужны знаки времени.

Намного реалистичнее Франк Байер в своем фильме «Подозрение». Из поведанной Фолькером Брауном истории, в основу которой лег реальный факт, режиссер стремился убрать все искусственное, чтобы повествование о двух любящих людях, погубленных заботами «отца родного» — государства, было как можно более ясным и конкретным. Последовательно, реалистично описывая детали быта, он рассказывает, как дочь государственного функционера, студентка-журналистка влюбляется в молодого рабочего. В их отношения вмешиваются органы безопасности (парень якобы хочет перейти границу), ставят в известность отца и его начальника, а от девушки требуют порвать с парнем. Она покоряется, а молодой человек пытается покончить жизнь самоубийством. Он выживает, но утрачивает память и впадает в блаженное состояние тотальной оторванности от жизни. В конце концов героиня покидает родительский кров и оказывается беззащитной в гедеэровской реальности: беременная, уволенная из редакции газеты, призванной воспитывать сознание рабочего класса.

В фильме безошибочно узнаваемы жизненные будни: невидимый надзор за людьми, за их чувствами, который постоянно ощущает героиня. Но одновременно те же будни уютны — здесь пекут блины, жарят рождественского гуся и в канун Нового года открывают бутылку шампанского. Все одна семья — наблюдаемые и наблюдатели. Эта близость, это подмеченное режиссером патриархальное единение государства и его детей — сильная сторона фильма Байера.

Еще один фильм — «Штайн» режиссера Эгона Гюнтера и сценаристки Хельги Шютц. В уединенном доме на краю леса и вблизи от Берлинской стены живет актер Эрнст Штайн. 21 августа 1968 года прямо со сцены, с генеральной репетиции «Короля Лира», он отправился в добровольную ссылку, во «внутреннюю эмиграцию». С тех пор вот уже двадцать два года он играет одну и ту же роль — мечтателя-фантазера. Его зрители — ночующие в его доме осужденные беженцы из республики, демонстранты, панки. Их протест — театральное действо, а игра основана на сдвигах в сознании: показывается одно, а в виду имеется совсем другое.

Однажды Штайн отправляется на поиски своей юной возлюбленной и попадает в реальную ГДР. Она, как концлагерь: внутренний двор полицейской казармы, сотрудники народной полиции (они смотрятся как эсэсовцы) из грузовика вышвыривают молодых людей... Возможно, что это игра, но кто знает, где кончается театр и начинается реальность. Ожидаемая драма то и дело оборачивается в фильме трагикомическим эффектом.

Последние десять лет Эгон Гюнтер жил за пределами ГДР, в Мюнхене. После падения Стены он отправился в страну, по-видимому, для него чужую, и создал приукрашенную версию о ней. Порой мне казалось, что он пытался представить свою неизжитую трагедию.

Старые режиссеры ДЕФА обратились к новейшей истории, молодые осуществляют расчет с далеким прошлым. Они должны были разобраться с рухнувшими утопиями, которые, как бремя, оказались взвалены на них отцами. В двух дебютах — Хервига Киппинга и Андреаса Клейнерта, в фильмах «Страна за радугой» и «Потерянный ландшафт» речь идет об одном и том же наследии — о сталинизме. Обе картины — рассказ об отце и сыне, представленный в виде жутковатых и одновременно комических притч. Настоящее в этих картинах призрачно, а прошлое возникает как воспоминание ребенка, который не понимает взаимосвязей взрослого мира и цепляется за чувственные переживания, за обрывки мелодий и слов, за образы и картины, воскресающие в искаженном виде. Логика этих фильмов — это логика сна: сыновья останавливаются перед историями своих отцов как перед загадками, в которые они не могут проникнуть. Им не обрести ни «страну за радугой», ни «потерянный ландшафт». Абсурдность той жизни абсурднее видений Беккета. И когда Андреас Дрезен, тоже молодой режиссер из бывшей ГДР, пытается в своем фильме «Тихая земля» отразить падение Стены в истории о провинциальной постановке «В ожидании Годо», он не может оторваться от реальности.

Вальтер Ниттнаус, продюсер (Словакия)

Репортажи из Словакии

При поддержке чешских кинематографистов словацкое кино, делавшее до войны лишь первые робкие шаги, в послевоенные годы стало дотируемой и руководимой государством отраслью.

«Бархатная революция» не оставила кинематограф без внимания, подвергнув критике его недостатки, что, к сожалению, пагубно сказалось на словацкой кинематографии. Люди множества профессий — сценаристы, режиссеры, драматурги, продюсеры, операторы, реквизиторы, осветители, мастера по гриму, по костюму и по озвучанию, рабочие сцены — оказались не у дел. Творческо-производственные организации, ежегодно выпускавшие на экран 20 полнометражных и 220 короткометражных фильмов, 52 киножурнала, 30 анимационных лент, кинообъединения, которые — частью непосредственно, а частью через монопольно контролируемое дистрибьютерское общество — закупали ежегодно примерно 300 фильмов, из них 220 зарубежных, — все рухнуло, как карточный домик.

Пришла эпоха рынка. После эйфории по поводу вновь обретенной свободы в области искусства наступило время вещизма и недоверия к новым перспективам. Если в 1991 году было снято всего десять словацких фильмов, то в 1992-м — только три.

Над вопросом, как такое случилось, ломали головы сотни людей, связанных с кинематографом. Их взгляды по поводу причин и возможных выводов расходятся, но это типично для представителей этой профессии. О чем свидетельствует и количество созданных в области кинематографа частных предприятий. В 1990 году их было 12, в 1991 — уже 34, а через год — целых 72. Поистине смешно, но факт, что утвержденный еще в 1945 году президентом Бенешем декрет о государственной монополии в области создания и дистрибьюторства кинематографа до сих пор формально не отменен, поскольку из-за разногласий в среде словацких кинематографистов проект нового закона о кинематографе был провален.

Я выступаю за основательный, взвешенный анализ и терпимость. Я всего лишь выражаю собственное мнение и не хочу его никому навязывать. Сегодня каждый действует исключительно на свой страх и риск, и лишь время покажет, кто шел по правильному пути, а кто ошибался. При этом нельзя исключать ни того, что большинство путей плохи, ни обратного.

Прежде всего я хочу подчеркнуть, что каждая страна имеет свои особенности. По-моему, возможности словацкого кинематографа ограничиваются количеством кинозрителей. Если исходить из того, что в Словакии проживает 5 миллионов жителей, принадлежащих к пяти национальностям,

из того, что в чешских землях до сих пор было немного желающих смотреть словацкие фильмы, а теперь, с распадом Чехословакии, их станет еще меньше, из того, что продавать словацкие фильмы за рубежом труднее, чем продавать теплые булочки, то приходится признать, что опыт, накопленный в странах с количественно большим и более процветающим населением, не подлежит безоговорочному применению у нас, в Словакии.

Если память мне не изменяет, лишь четырем словацким фильмам удавалось собрать в общей сложности более миллиона зрителей на территории тогдашней Чехословакии. Это были фильмы «Волчьи норы», «Яносик», «Тысячелетняя пчела», «Фонтан для Сюзанны». Словацкие фильмы не раз получали признание на международных кинофестивалях, имена их создателей известны в мире специалистов по кино. Но, увы, расходы по созданию этих лент продажей билетов в кинотеатрах не возмещались — количество зрителей, их посмотревших, оказывалось недостаточным.

К неудовольствию кинопроизводителей, ножницы продолжают раздвигаться: стоимость фильмов растет, тогда как число кинозрителей постоянно снижается. 83,3 процента зрителей увлечены американским кинематографом, 15,4 процента словацких зртелей посетили чешские фильмы, и лишь 1,3 процента (по итогам 1992 года) оказались верны отечественному кинематографу. Против этих аргументов словацкая киноиндустрия бессильна.

Вы можете задаться вопросом: из каких источников словацкое кинообъединение ежегодно финансировало фильмы до того, как оно рухнуло под ударами рыночного хозяйства?

Попытаюсь ответить.

Во главе словацкой кинематографии тогда стояло Главное управление словацкого кино, которое, помимо прочего, руководило двумя крупными объединениями: Словацким предприятием по производству фильмов («Словенска фильмова творба») и Словацким предприятием по прокату фильмов («Словенска почиковня фильмов»). Кинопрокатное предприятие прокатывало ежегодно 250 премьер и продавало около двадцати миллионов билетов в 800 кинотеатрах. Благодаря низкой средней цене этих билетов (5,95 кроны, что составляет приблизительно 2,38 шиллинга), после вычета всех издержек Главное управление словацкого кино получало от проката около 50 млн. крон прибыли. Управление переводило эти средства, с присоединением государственных дотаций, получаемых из фондов общественного потребления и составлявших от 20 до 30 млн. крон, в распоряжение предприятия по производству фильмов. При прокатных издержках всего в 5 — 6 млн. крон этих средств вполне хватало, чтобы покрывать расходы в области кинематографии. Кроме того, производственная монополия 35-миллиметровых фильмов обеспечивала получение заказов, причем регулярных, для словацкого телевидения, а также других организаций, в том числе иностранных. Общий объем доходов от киноиндустрии достигал 70 млн. крон в год. За счет таких доходов появлялась возможность финансировать киноклубы и киноархивы, а монопольная продажа словацких фильмов за рубеж позволяла обеспечить участие словацких кинематографистов и фильмов в международных кинофестивалях, покупку иностранных картин и многое другое. Цена, которую приходилось платить кинематографистам за такую поддержку, — отсутствие свободы творчества, лояльность режиму, исполнение желаний и прихотей начальства. Кто не принимал подобных условий, тот выпадал из «хоровода».

Сегодня все иначе. Никто не обязан ни к кому прислушиваться, свобода творчества не знает границ. Но никто по этому поводу не празднует победу. Почему? Потому что не произошло никакого чуда. Есть все, кроме... хороших сценариев и денег. Где это искать? Хорошие сценарии можно найти в головах непризнанных авторов, а деньги — в финансовых кругах.

С разрушением прежней системы финансирования (при которой государство не только осуществляло общее руководство, но и дотировало, к примеру, строительство кинокомплекса «Колиба» в Братиславе) и победой принципов рыночного хозяйства в словацком кинематографе сложилась ситуация, когда каждый старый или новый правовой субъект — поскольку каждый заботился теперь о собственной прибыли — является самостоятельным субъектом налогообложения. Денежная река (прибыли от проката) вместо того, чтобы, как в прежние годы, направляться непосредственно в специальные кассы поддержки киноиндустрии, хлынула прямо в государственный бюджет, откуда нет никаких обратных потоков.

Предоставляемые государством субсидии словацкому кинематографу (от 20 до 30 млн. крон ежегодно) направляются не только непосредственно в киноиндустрию, но и на другие полезные мероприятия (внутренние фестивали, кинонедели, кинопрограммы и т.д.). На практике это выливается в весьма существенные расходы, поэтому на создание конкретного фильма нередко выделяются чисто символические суммы.

Постановка игрового фильма (для вечернего показа) с актуальной тематикой стоит сегодня у нас, по приблизительным подсчетам, 25 млн. крон (примерно 10 млн. шиллингов). Прокат считается удачным, если фильм посмотрят полмиллиона зрителей. Средняя цена билета составляет сегодня 18 крон (или 7,2 шиллинга). Кинопрокатчик берет себе 5 — 20 процентов этой суммы, кинотеатр — 50 процентов. В результате словацкий производитель получает с кинопроката в лучшем случае 2,7 млн. крон. Из этих доходов он должен оплатить создание дистрибьюторских копий. В конце концов, даже если учесть доходы от теле- и видеопроката или от продажи прав на показ фильма за рубежом, у кинопроизводителя не остается ничего, кроме славы и долгов.

Таков краткий анализ.

А теперь позволю себе взгляд в будущее.

В случае если удастся избежать восстановления государственной киномонополии (под предлогом сложных политических условий или иных причин), для возрожденного словацкого кино придется изобретать новые лозунги. Все известные на сегодняшний день проекты сложны и требуют времени. Лишь в одном все они сходятся: предполагают финансовое участие многих субъектов, как отечественных, так и зарубежных. А там, где имеется много партнеров, идут бесконечные столкновения разных точек зрения по вопросу о том, что относится к искусству, а что к коммерции, что больше импонирует кинокритике и фестивальным жюри, что хотел бы видеть постоянный посетитель кинотеатров. Если такое начало совместной работы не становится одновременно ее концом, то проходит много времени, прежде чем заканчивается создание фильма.

Однако вопреки всему сказанному мы должны с удовольствием отметить тот факт, что ни один из людей, профессионально связанных с кинематографом, до сих пор не умер от голода. Более того, большинство из них, исключая, может быть, режиссеров, продолжает работать по своей прежней специальности. Как же это возможно? Просто перед нами новый феномен — реклама. Бесполезная при социализме, сейчас она растет и процветает по мере того, как западные потребительские товары пробивают себе дорогу на слабый словацкий рынок. В 1990 году оператор, занятый на съемках полнометражного игрового фильма в течение полугода, зарабатывал самое большее 40 тысяч крон. Теперь же на съемках двух рекламных фильмов он получает столько же за два-четыре рабочих дня. Этот же принцип действует для всех остальных кинопрофессий. Правда, среди нынешних словацких кинематографистов настоящих, выдающихся мастеров найти нелегко.

Ференц Кёхельми, генеральный директор
Венгерского кинофонда (Венгрия)

Короткие заметки

В последние годы венгерское правительство и парламент признали необходимость субсидирования культурной деятельности. Хотя и были разногласия по двум аспектам. Во-первых, в какой мере культура, прежде всего кино, может рассчитывать на частный капитал как на источник субсидирования. Полтора-два года назад на этот счет существовали большие иллюзии. Но вскоре стало ясно, что кинопроизводство может претендовать на весьма скромную долю частного капитала. По сути дела имеются только три поистине серьезных источника: субсидии, предназначенные для кино непосредственно государством или местным самоуправлением, субсидии телевидению и, наконец, субсидии европейских институтов и партнеров по совместным постановкам.

Опыт последних двух лет показал, что девяносто процентов средств получены по этим каналам. Следовательно, чрезвычайно важно, чтобы парламенты стран Восточной и Центральной Европы гарантировали поддержку кинематографа.

Второе разногласие связано с переговорами между Венгрией и США. На этих переговорах хотели ограничить государственные субсидии по возможности самыми общими статьями и под давлением американской киноиндустрии не делать для киноискусства никаких исключений.

Во всей Европе, но в особенности в Восточной, отмена или значительное сокращение государственных субсидий привели бы к упадку, уничтожению киноискусства. В США, где аудиовизуальная индустрия по размерам приносимой прибыли считается второй отраслью хозяйства, положение абсолютно не сравнимо с европейским. Многообразие европейского киноискусства только благодаря государственным субсидиям может сохраняться и обеспечивать самостоятельное развитие отдельных национальных кинематографий.

Дальнейшее развитие национальной культуры в странах, которые ступили на путь рыночной экономики, имеет чрезвычайное значение. В том числе — и киноискусства, так как оно в состоянии влиять на политическую напряженность, способствовать созданию субъективных условий, которые могут привести к экономическому подъему.

Несколько слов о Венгерском фонде кино, самоуправляющемся органе венгерской кинематографии. Как вы знаете, Венгерский фонд кино был основан два года назад совместной волей легитимных киноорганизаций и венгерского правительства. Только что подведены итоги его двухлетней деятельности. Было констатировано, что он сыграл значительную роль в том, что венгерское кино, пусть и не в полном объеме, но все-таки получило государственную субсидию. Парламентская комиссия по культуре на открытом заседании при полной поддержке всех шести партий выразила свою признательность Венгерскому фонду кино за его работу. Венгерский фонд кино внес существенный вклад в ликвидацию прежних монопольных структур. По существу уже удалось отменить государственные монополии. Хотя вместо существовавших прежде государственных монополий теперь возникла угроза монополий частных.

Для нас очень существенна помощь и от Европейской киноакадемии. Мы надеемся на такой же продуктивный контакт с программой «Медиа». И считаем, что институты и системы поддержки кинематографа в европейском масштабе крайне важны, как и вообще многостороннее сотруд-

ничество стран Восточной и Центральной Европы. Основной вопрос этого сотрудничества — возможности получения средств для копродукции, источники финансирования для покупки и проката фильмов из центральноевропейского региона. Венгерский фонд кино уже выделил для этих целей средства, правда, в недостаточном объеме, но тем не менее этот шаг надо рассматривать как доброе начало.

О сегодняшней ситуации в кинопроизводстве Венгрии. Подобно прошлым десятилетиям, у нас в год снималось по 20 — 22 фильма, то есть в количественном отношении не произошло никаких перемен. Однако мы не можем быть довольны качеством фильмов последних лет. Материальные трудности весьма ощутимо сказываются и на выборе тем, и на визуальной стороне фильмов. Упал и уровень сценариев. Словом, профессиональное качество картин должно быть в центре нашего внимания, поскольку это коренной вопрос развития венгерского киноискусства.

Приведу несколько цифр, характеризующих состояние венгерского кинопроката. В 1992 году число зрителей упало до невиданной доселе отметки: с 21,5 миллиона в 1991 году до 15,5 миллиона. Особенно прискорбно, что венгерские фильмы смотрят не более 5,5 процента зрителей. Потому необходима разработка новой стратегии кинопроката.

Думаю, что все сказанное выше может дать некоторое представление о современном положении в венгерском кино.

Ермек Шинарбаев, режиссер (Казахстан)

Казахстан: ситуация в кинематографе

В начале войны (1941) московские и ленинградские киностудии были срочно эвакуированы в далекую от фронта Алма-Ату и там наладили производство военно-пропагандистских фильмов. С 1941-го по 1945 год здесь было создано две трети всех советских картин. Снимали свои фильмы известные крупные кинематографисты, в их числе Эйзенштейн и Пудовкин. По окончании войны русские кинематографисты вернулись в Москву и Ленинград, а в Алма-Ате была организована студия художественных фильмов, так как за это время множество людей сумело получить кинопрофессии — появились свои кадры киноработников.

На киностудии «Казахфильм» ежегодно снималось 4 полнометражных художественных фильма, 2 — 3 полнометражных телевизионных, 5 — 6 короткометражных игровых фильмов, около 40 — 50 документальных фильмов разных жанров, 3 — 4 мультфильма. Финансировалась студия «Казахфильм» исключительно из государственных средств, и только с одобрения государственных чиновников можно было снять тот или иной фильм. Существовал жесткий контроль не только властей республики, но и не менее жесткий контроль из Москвы.

Все эти годы киностудия в основном существовала ради поддержания престижа республики. Главной ее целью было не столько создание фильмов высокого художественного достоинства или картин, ориентированных на кассовый успех у зрителей, а подтверждение того факта, что такая в общем богатая республика, как Казахстан, «тоже имеет свою национальную кинематографию».

Тем не менее в республике все же существовал (может быть, вопреки официальной политике в области культуры) свой самобытный кинематограф. Были интересные кинорежиссеры, на достаточно профессиональном уровне работали и операторы, художники, сценаристы. А причиной того, что казахское кино фактически находилось в забвении в течение нескольких десятилетий, была привычная культурная политика в СССР. Казахский кинематограф имел свой «потолок» стандарта, утвержденного сверху властями. И если появлялось что-то неожиданное, то немедленно урезалось до этого стандарта или вообще запрещалось. Я сам стал объектом такой операции, когда в 1982 году попытался сделать свой первый короткометражный фильм по рассказу классика казахской литературы Мухтара Ауэзова — картину «Красавица в трауре». Тогда официальная пресса, кинокритика и Госкино Казахстана «осудили» попытку нового по тем временам прочтения в кино сюжета из жизни казахов в XIX веке. Тем самым ставился под удар молодой режиссер, посмевший выйти за рамки привычного. А в то же время кинокритики лицемерно упрекали казахских режиссеров: «Ну, почему вы в Алма-Ате, на этой прекрасной, богатой киностудии не можете снять фильмы, которые могли бы сравниться с фильмами центральных студий?»

Производство фильмов в Казахстане было очень тесно связано с кинопроизводством в Москве. Большая часть киноработников получала образование в Москве, все фильмы обязательно смотрели в Госкино СССР — для разрешения на их показ в кинотеатрах страны. Часто московские кинематографисты приезжали в Алма-Ату и участвовали в работе над казахскими картинами. Конечно, в этом были и свои положительные стороны — мы учились в Москве у знаменитых и талантливых режиссеров, технический и творческий уровень фильмов постоянно повышался благодаря сотрудничеству с классными московскими специалистами. Кроме того, через Москву казахские фильмы могли (но не часто!) попадать на фестивали на Западе. И в то же время как бы устоялось «второсортное» положение казахского кино, несколько покровительственное отношение к казахским режиссерам со стороны «старших русских братьев».

Последние пять-семь лет, связанные с расцветом казахского кинематографа, подтверждают, что «второсортность» и «бедность» казахского кино прежних лет насаждались искусственно.

С наступлением периода «перестройки» кинематографическая ситуация в Алма-Ате стала меняться с поразительной быстротой. В 1985 году было запущено в производство четыре полнометражных игровых фильма — они ставились абсолютно неизвестными молодыми режиссерами, студентами ВГИКа из творческой мастерской Сергея Соловьева. В Казахстане произошла полная смена поколений: до сих пор на студии снимают свои фильмы в основном молодые кинематографисты в возрасте от 22 до 40 лет. Причем, как правило, ежегодно происходит открытие нового режиссерского имени.

Первые же фильмы молодых были сразу замечены сначала кинокритикой в Москве, объявившей о «казахской новой волне», а затем их стали показывать и на Западе. Сегодня почти каждая картина, снятая на «Казахфильме», участвует в каком-нибудь международном кинофестивале.

Характерная черта этих лет — абсолютное отсутствие какого-либо контроля со стороны государства (хотя оно по-прежнему финансировало кинематограф). Выбор тем и сюжетов стал прерогативой самих режиссеров. Боюсь, что этот блаженный период сейчас заканчивается. Прежде всего потому, что у государства становится все меньше и меньше возможностей финансировать кинематограф в прежних масштабах. Ведь расходы на кинопроизводство растут астрономически. Феномен существования «казахской новой волны» все еще позволяет нам рассчитывать на какое-то минимальное финансирование — широкий международный интерес таким образом поддерживает существование нашего кино. Ведь ежегодно казахские режиссеры привозят в Алма-Ату с разных кинофестивалей на Западе по два-три крупных приза или награды за свои фильмы. О казахском кино пишет мировая пресса, о казахских режиссерах говорят — и это поддерживает престиж независимого Казахстана. Но посудите сами: если в прежние годы студия «Казахфильм» ежегодно получала из бюджета республики от 6 до 8 миллионов рублей, то уже в 1990 году студия потребовала 16 миллионов, в 1991 году расходы увеличились до 20 миллионов, в 1992-м — затраты составили около 56 миллионов. В начале 1993 года студия получила 380 миллионов рублей, но этой суммы будет мало даже для того, чтобы закончить производство уже запущенных фильмов.

В будущем мы ожидаем, что изменится сама схема государственной поддержки кинематографа: республика сможет финансировать лишь один-два крупных проекта. Как это уже произошло в нынешнем году — на «Казахфильме» при мощной поддержке государства запущена большая биографическая картина о крупнейшем казахском поэте Абае Кунанбаеве, постановка поручена двум самым известным кинорежиссерам — Ардаку Амиркулову и Серику Апрымову. Стоимость проекта в начальном периоде составляет сумму, которая равняется стоимости производства нескольких картин (лишь в 1993 году выделено около 100 миллионов рублей и 100 тысяч американских долларов, а финансирование будет продолжаться и в 1994 и 1995 годах — фильм должен выйти на экраны в 1995 году к юбилею поэта). Окончательный бюджет фильма, я думаю, будет сопоставим с бюджетом любой европейской картины. Таких затрат в казахском кино еще не было...

Что же касается самой киностудии «Казахфильм», ее технической базы, то предполагается ее акционирование с частичной приватизацией, и она будет государственной лишь частично. Будет приглашаться частный капитал для поддержания и модернизации технического уровня студии.

Изменения в кинопроизводстве ведут к изменению всей структуры кино. Теперь государство отказалось от монополии на производство фильмов. Только за последние 5-6 лет в Алма-Ате образовалось около 50 независимых киноорганизаций. Если в самом начале этого процесса такие киноорганизации создавались исключительно для производства фильмов (игровых, документальных, научно-популярных), в дальнейшем причины их возникновения порой были парадоксальны или абсолютно случайны. И все же создание частного производства оказалось в целом крайне полезным прежде всего потому, что в течение нескольких лет было создано огромное количество фильмов: игровых, документальных, мультфильмов, производство которых было бы просто невозможно в другом случае. В конечном итоге сегодня существует около двадцати независимых студий. И хотя количество их продукции и результаты работы весьма различны, создание «независимого кино» сыграло важную роль в поддержании кинематографической профессии в Казахстане, в организации новых способов производства, гораздо более мобильного и гибкого, чем в государственном секторе, сильно регламентированном в финансовом отношении. Частные студии сумели также производить и суперизкобюджетные фильмы, которых раньше просто не было в системе планируемого государственного кино. Независимые студии также способствовали значительному расширению тематики фильмов. Появились темы, прежде немыслимые в системе государственного кино. Так, скажем, независимой студией «Дауыс» («Голос») была сделана документальная картина «Полигон» — о Семипалатинском ядерном полигоне и чудовищных последствиях, которые обрушились на население этого района (кстати сказать, это была одна из лучших документальных картин последних пяти лет, она имела успех в республике и особенно за рубежом). «Независимые» сумели поднять уровень оплаты труда кинематографистов, тем самым спровоцировав цепную реакцию некоторого повышения заработков и в системе государственного кино.

Версификация кинопроизводства по-настоящему раскрыла существенное отличие кино как индустрии и кино как творческого акта. Практически все независимые студии проповедовали «американский индустриальный кинематограф» — с расчетом на кассовый успех и финансовые прибыли.

Лишь государственная студия «Казахфильм» оказалась способной делать заведомо неприбыльные картины, ориентированные на творческий поиск, на кино как искусство. Как правило, попытки «независимых» в этом направлении неизменно кончались неудачей. Чаще всего причиной, по моему мнению, был в основном дурной вкус руководителя студии.

Самая большая частная студия в Казахстане — «Катарсис», образованная Максом Смагуловым. За шесть лет существования она выпустила 39 (!) полнометражных художественных фильмов — по казахским понятиям, цифра очень большая, требующая огромных денежных ресурсов. Руководитель «Катарсиса» Макс Смагулов провозгласил, в привычном для него тоне манифеста, создание новой концепции кино. Он пригласил в свою студию и обеспечил работой молодых режиссеров практически со всего бывшего советского пространства. Среди них — таджик Садыков, литовец Пуйпа, грузин Рехвиашвили, узбек Хамдамов, киргизы Артыков, Минжилкиев, Эралиев, латыш Земель, казахи Манабаев, Калымбетов, Омаров и другие. «Катарсис» произвел очень редкие по жанру полнометражные документальные фильмы «В треугольном круге» (режиссер Рехвиашвили), «Страсти по АЛЖИРу» (режиссер Шажымбаев — картина о женском лагере ГУЛАГа). Для репертуара «Катарсиса» очень характерен жанровый стилевой разброс — от эзотерического фильма «Джосус» (режиссер Садыков) в духе Сергея Параджанова до дурного тона «чернухи», скажем, в фильме «Грань» (режиссер Репина). На студии снимаются и исторические эпопеи («Суржекей — ангел смерти», режиссер Манабаев — о голоде в казахских степях в 30-е годы), и полицейские детективы («Клещ», режиссер Килибаев), социальные мелодрамы...

Процент творческих удач невысок, а в прокате — полный кассовый неуспех. Ни один из фильмов «Катарсиса», по-моему, так и не дошел до широкого зрителя. У кинокритиков эти фильмы вызывают снисходительное сожаление. На Западе Макс Смагулов известен своими экстремистскими выступлениями и утопическими проектами.

И все же жизнь «независимого кино» в Казахстане продолжается, и существует немалая надежда на то, что у такого кино есть будущее.

В Казахстане всегда существовало производство фильмов для телевидения. Однако в последние годы ситуация заметно осложнилась из-за катастрофического удорожания стоимости фильмов. Государственное телевидение, полностью существующее за счет субсидий, сейчас просто не имеет возможности выделять средства для производства телефильмов (даже и очень дешевых). Кроме того, положение усугубляется видеопиратством. Если в Алма-Ате два частных видеоканала успели показать зрителю до пятидесяти процентов всех фильмов, выдвинутых на номинацию «Оскара» 1992 года, еще задолго до церемонии награждения, то в таких условиях казахские телефильмы имеют мало шансов занять место в эфире.

Международное сотрудничество и услуги — этот вид деятельности только начинается в Казахстане. По моим сведениям, на территории Казахстана ведут съемки игровых фильмов югославские и польские кинофирмы, предприняты первые шаги по сотрудничеству с германскими киноорганизациями, некоторые американские кинопродюсеры делают свои первые попытки связаться с казахскими киноработниками.

Я уверен, что международное сотрудничество в кинопроизводстве неизбежно. Во-первых, потому, что пейзажи Казахстана дают практически неограниченные возможности для съемок разных фильмов. А во-вторых, потому, что, скорее всего, стоимость всех услуг будет на нашей территории раза в два-три ниже, чем в России или других соседних государствах. Наконец, позиция правительства благоприятствует притоку иностранного капитала на территорию Казахстана. Президент Назарбаев в своих выступлениях неоднократно подчеркивал, что в Казахстане будет создан льготный режим для капиталов Запада.

Сейчас киностудия «Казахфильм» оказывает услуги киноорганизациям соседних республик Центральной Азии — Узбекистана и Туркмении, кинематографисты Киргизии и Таджикистана имеют возможность вести свои работы на «Казахфильме», так как их собственные студии в Бишкеке и Душанбе закрыты.

Бедственное социальное положение — один из самых острых вопросов нынешнего существования работников кино. Оплата труда в кинематографе резко подрывается инфляцией. Соответственно падает и социальный статус кинематографических профессий. Кино перестает быть занятием, которое может обеспечить работнику достаточный материальный и социальный уровни. Снижается социальный статус кинематографиста еще и потому, что сейчас отсутствуют социальные гарантии (которые прежде все-таки существовали). Призванный защищать социальные права работников кино Союз кинематографистов Казахстана сам находится в очень сложном положении.

Однако именно в эти годы экономических трудностей и социальной неуверенности творческий потенциал казахского кино как никогда богат. Как я уже говорил, в последние пять лет происходит ежегодное открытие нового имени или сразу нескольких имен. В 1993 году я предполагаю, что только на студии «Казахфильм» будут по крайней мере две интересные работы. Это полнометражный фильм Амира Каракулова (известного свой «Разлучницей», показанной в программе Недели кинокритики на фестивале в Венеции в 1991 году) «Голубиный звонарь», а также «Ожидание моря» — картина молодого режиссера Тимура Мулейменова (его предыдущая работа — короткометражный фильм «Тень мальчика»).

Появилась надежда на новые источники финансирования: наконец, успехи отечественного кинематографа начали провоцировать казахских предпринимателей вкладывать деньги в кино.

Но вот положение в прокате почти трагично. Приведу несколько цифр: сейчас в Казахстане существует около 8000 киноустановок с платным показом фильмов. Из них 2,5 тысячи — государственные, остальные принадлежат отдельным предприятиям, ведомствам, профсоюзам или частным лицам. Постоянно действующих киноустановок — 2205. Среди них кинотеатров — 406, в их числе 22 специализированных детских кинотеатра. В городах находится 687 киноустановок и 1821 киноустановка в маленьких селах. Это остатки когда-то мощной и разветвленной сети кинопроката. В последние два года киносеть сократилась на 300 единиц, главная причина сокращения — убыточность проката.

По сведениям статистики, в 1992 году в Казахстане на киносеансах на всех киноустановках было 57 миллионов зрителей.

Какие же фильмы они смотрят? Более 90 процентов всех картин — это американские ленты. Чаще всего фильмы самой низкой категории. Фильмы, созданные в странах СНГ, почти не идут на экранах. А если и идут — то ленты случайные, очень дурного качества. Картин признанных мастеров, о которых сообщает пресса, увидеть почти невозможно. Фактически, казахское кино на нашем экране — самое «неизвестное кино». Зрители на это жалуются, а прокатчики, едва сводящие концы с концами, не имеют реальной возможности пойти на убыточные сеансы.

Мы предпринимаем некоторые шаги, чтобы попытаться преодолеть этот барьер. В марте 1993 года по инициативе вновь созданного Государственного концерна «Казахкино» в Алма-Ате был проведен первый республиканский кинорынок. На нем были представители всех регионов Казахстана. Государственная студия «Казахфильм» и независимые студии смогли показать прокатчикам практически все интересное, что было сделано в Казахстане за два года.

Правительство республики в 1993 году выделило для поддержки проката в республике около миллиарда рублей — на ремонт и техническое переоборудование кинотеатров, на покупку фильмов. Некоторая часть этих денег была истрачена на покупку казахских фильмов, был сделан первый шаг проката навстречу нашему кино. Кинопрокату следует найти какие-то новые формы своей организации. А пока идет борьба за его выживание.

Ситуация в кино Казахстана уникальна — при мощном росте творческого потенциала киноработников экономика ставит под угрозу существование самостоятельного кинематографа в республике. Мы делаем все возможное, чтобы удержаться на плаву.

Казахстан стал независимым государством, налаживает свои взаимоотношения с остальным миром, и кино взяло на себя еще одну новую функцию. Как сказал один из молодых режиссеров студии «Казахфильм»: «У Казахстана нет пока посольств во многих странах мира. И поэтому наши фильмы, которые мы показываем в других странах, выполняют роль казахских послов, рассказывая о существовании такой страны — Казахстан, о нашей культуре, о нашем народе».

Надя Зеелих, сценарист, режиссер (Австрия)

Повивальная бабка с молотом

В годы сталинизма я ходила в детский сад в Богемии. Там мы учили стихотворение: «Что это там дымится за горой? Нет! Это не фабричная труба! Это трубка товарища Готвальда!» А у рождественской елки пели: «Мы благодарим тебя, товарищ Готвальд, за эту прекрасную елку!» Вечерами этот метод воспитания осторожно корректировался моими родителями. Вскоре я обнаружила, что родительские корректуры следует лучше держать при себе. Когда, например, я попыталась объяснить моей воспитательнице, что «народная демократия» такая же тавтология, как, скажем, «лимонный лимонад», она не похвалила меня, а велела прийти моим родителям к директорше.

Так началась моя жизнь между двух разных мировоззрений. Моя последующая эмиграция была лишь логическим и последовательным продолжением этого образа жизни.

Феномену «ребенок» в чешской культуре и в чешском обществе традиционно придавалось огромное значение.

Чешский детский фильм завоевал свое место как самостоятельный вид кино в конце 40-х с приходом к власти коммунистов. Социалистическое государство способствовало развитию детского кинематографа, по-видимому, по двум причинам: 1) Ленин определил кино как важнейшее средство воспитания народа, 2) марксизм-ленинизм был отчетливо ориентированной в будущее идеологией, согласно которой ребенка растили, пестовали и воспитывали как человека, который сможет пользоваться плодами будущего коммунизма, или хотя бы просто как «нового, лучшего» человека.

В Чехии наряду со множеством короткометражных, рисованных и мультипликационных фильмов выпускалось 5—7 детских игровых лент в год, в Словакии немного меньше. Содержание этих фильмов в общем оставалось не затронутым тоталитарной идеологией, но поразительным образом заключало в себе систему воззрений чешского гуманизма a la Карел Чапек.

Русские детские фильмы, что шли в пражских кинотеатрах, напротив, были полны героического пафоса. Например, «Садко», который произвел на меня тогда сильное впечатление. Герой высокий, сильный, с мускулами, в золотом шлеме, он плавал по всем морям...

«Настоящие герои» всегда приходили к нам из Советского Союза. Каждый год, 7 ноября, в день годовщины Октябрьской революции, мы вместо уроков шли всей школой в кино — на фильм «Броненосец «Потемкин». Приблизительно три раза в год мы ходили в кино смотреть одни и те же советские картины. Особенно я восхищалась фильмом, название которого, к сожалению, забыла, но финальную сцену тем не менее сохранила в памяти на всю жизнь. Маленькая комнатка. Она (молодая, грудастая, с длинными белокурыми косами) стоит у плиты и помешивает ложкой в кастрюле. Смотрит на часы. Часы тикают. Она смотрит в маленькое окошко. Темнеет. Она по-прежнему что-то помешивает. Часы тикают. Начинает идти снег. Часы тикают. Она отставляет кастрюлю в сторону, зажигает керосиновую лампу. Смотрит в окно. Начинается снежная буря. Часы тикают. Наконец дверь открывается, появляется мужская фигура. Мужчина закрывает за собой дверь, садится, медленно снимает шапку. Светящимся взором он смотрит куда-то вдаль. «Хочешь есть?» — спрашивает она. Он мотает головой. «Алеша! — говорит она. — У тебя есть другая!» Он медленно кивает головой, его глаза сияют: «Да!» Она хватается за сердце, он продолжает смотреть в неведомую даль. «Алеша! Скажи, она красивее меня?» Он кивает. «Алеша! Как ее зовут?» Какое-то время он молчит, потом отвечает твердым голосом: «Революция!» Тут и она вся начинает сиять от счастья и бросается в его объятия.

В этот момент весь кинотеатр — исключительно десяти-пятнадцатилетние школьники — разражались диким хохотом. Старательное «псст!» учителей тонуло в этом смехе.

Хотя бы внешне я соответствовала идеалу юной пионерки: в десять лет я была обладательницей длинных кос и сияющего взора. Это и привело к тому, что во время первомайской демонстрации меня отправили на трибуну, где я должна была вручить букет цветов тогдашнему министру культуры. Вечером я возбужденно рассказывала об этом отцу: «И представь себе, он поцеловал меня!» Отец в ужасе посмотрел на меня: «Господи, ты хоть умылась?!»

В 60-е годы, то есть в то время, когда я уже переросла детское кино, кинотеатры наводнили фильмы чешской новой волны. И то, что для старших оказалось откровением, для меня и моих сверстников было лишь логическим продолжением чешских детских фильмов: шестилетний герой моего любимого фильма «Путешествие Гонзика» стал, как и я, шестнадцатилетним и, как и у меня, у него была первая любовь. Мы узнавали своих сверстников в «Стариках на уборке хмеля», в фильме «Любовь блондинки». Эти ленты выражали наше ощущение жизни, наш опыт при встрече с миром, были, как говорится, буквально списаны с нас. Это в особенности относилось к произведениям Милоша Формана. Фильмы Веры Хитиловой, Иржи Менцеля, Войтеха Ясного и Юрая Герца постоянно уносили нас в своих поэтических образах куда-то за грани реальности.

Постепенно и в чешские кинотеатры пришли некоторые картины Бунюэля, Бергмана и Феллини, которыми восхищались настоящие ценители искусства и куда меньше широкая публика. Но главным образом на наших экранах можно было увидеть легкие итальянские, французские и американские комедии. Представление чехов о том, что чешские фильмы намного лучше, чем все остальные, идет от тех времен и упорно сохраняется до сегодняшнего дня, несмотря на убожество кино 80-х годов и мучительные коммерческие эксперименты 90-х. Еще и сегодня чешские фильмы при полных залах неделями держатся на пражских экранах.

Как известно, коммунизм в Богемии существовал сорок лет. Из них я пережила только первые двадцать. Эти первые двадцать лет существенно отличаются от вторых в одном пункте: мы все были твердо убеждены в том, что реальный социализм явление преходящее. Ситуацию, в которой мы жили, мы считали анормальной и потому не пытались как-то утвердиться в ней. И это наверняка было связано еще и с тем, что жестокость сталинизма 50-х годов была очень похожа на жестокость протектората третьего рейха.

В 60-е годы диктатура чувствовала себя уже относительно уверенно, она устала после беспокойных 50-х годов и отдыхала. Действовать против нее в это время было бы не геройской борьбой, а пустым дурачеством. Я говорю, разумеется, не обо всем чешском народе, а о себе и своих друзьях — нескольких пражских студентах моего поколения. Цензура была тогда сонной и невнимательной. Мы издавали литературный журнал «Буйное вино», писали стихи и в заброшенной церкви дома для умалишенных разыгрывали абсурдистские пьесы.

Весной 1968 года на философском факультете была организована дискуссия между студентами и членами правительства и ЦК компартии. Один из членов ЦК сказал: «Юные друзья! Я хотел бы вам объяснить, чем была для нас коммунистическая партия: она была для нас повивальной бабкой и рабочим с молотом в руках одновременно!» Тогда от студентов слова попросил Зденек Зборил: «Позвольте и мне сказать, чем для нас была коммунистическая партия: для нас она была повивальной бабкой с молотом в руках!» Мы разразились хохотом, и ни один профессор не старался сказать свое «тише!»

Август 68-го. Я жила в мансарде на вилле, построенной на рубеже веков в пражском районе Страшнице. «Вставайте! Война! Война!» Рядом с моей постелью стоит хозяйка, маленькая 90-летняя женщина в черном платье: «Война! Вы не слышите? — Танки!» «Танки?! Да это же машины с молоком, как всегда в это время». «Это — война!» — пронзительно кричит старушка. Я встаю и иду к окну. Свежее летнее утро в саду, роса на гладиолусах, улицы пусты. Но вдали слышится странный беспрерывный грохот. На горизонте появляется бесконечная колонна танков, будто стадо динозавров.

Я оделась и помчалась на ближайший перекресток. Там стоял серо-зеленый, запыленный танк. Наверху солдат — неподвижный, молчаливый, шапка с маленькой красной звездой. Несколько

человек стояли вокруг танка. Одна женщина спросила: «А какой фильм здесь снимают?». Так 21 августа была основана советская республика «Абсурдистан». Новогоднюю ночь 69-го я провела в Вене, а последующие годы — в США и Швейцарии. Ностальгия по Центральной Европе затем привела меня назад в Вену.

В кино я попала после того, как рассказала одному другу — режиссеру радиопостановок, — что собираюсь написать пьесу для радио. Он испугался — не без оснований, — что я захочу, чтобы он ее поставил, и предложил мне лучше написать киносценарий. Когда сценарий был готов, он послал меня в Капфенберг, чтобы я посмотрела несколько австрийских фильмов, познакомилась с режиссерами и выбрала кого-нибудь для постановки своего сценария.

Мне понравился фильм «На перегоне» Лукаса Степанука, и он стал режиссером фильма по моему первому сценарию — «Гравий». Это история ненависти и любви еврейки и немца в современной Вене. Следуя тогдашним убеждениям левых, режиссер, несмотря на мои протесты, вписал диалог, в котором Израиль разоблачался как «фашистская страна». Но даже эта сцена не удержала некоторых советских журналистов, посмотревших фильм на кинофестивале в Москве, от того, чтобы заклеймить «Гравий» как сионистскую халтуру. Это определение подхватила и чешская коммунистическая газета «Руде право».

Несколько лет спустя Бернд Нойбургер поставил первый австрийский детский фильм по моему сценарию. Фильм «Йонатана и ведьма» купили разные страны, среди них, к моему безграничному восторгу, и тогдашняя ЧССР. К сожалению, дубляж на чешский язык оказался просто катастрофичен.

«Абсурдистан» находился от Вены менее чем в ста километрах, но никому из критически настроенных австрийских документалистов и в голову не приходило снять его на пленку.

«Бархатная революция» стала для меня праздником жизни. Критически же настроенные документалисты ежедневно распространяли на телевизионных экранах старые и новые клише о моей родине.

«Как я могу знать, о чем я думаю, если я не вижу, что я говорю?» Подумала я про себя почти словами Форстера и стала снимать с Берндом Нойбургером в Праге фильм под названием «Она сидела в стеклянном доме и бросала камни». Не сентиментальную историю — любовное объяснение Праге. Это были самые приятные съемки, которые мне когда-либо пришлось переживать...

Мне очень любопытно узнать, каков же теперь новый чешский фильм. К сожалению, выяснилось, что те сценарии, что были написаны за последние двадцать лет и остались нереализованными, неактуальны, снимать их сейчас нет смысла. И хотя полки полны сценариев, в сценариях... ощущается недостаток. Когда подумаешь, сколько времени отнимает решение проблемы финансирования фильма, подготовка и производство его, уже не удивляет, что спустя три с половиной года после переворота еще невозможно констатировать нового направления, нового стиля или киноязыка.

В то время как мои друзья, жившие при реальном социализме, мечтали об утопической демократии, друзья, жившие при реальной демократии, мечтали об утопическом социализме.

Сближение между Западом и Востоком возможно только тогда, когда мы узнаем историю и истоки стремлений, мечты других. И когда мы примем эту «инаковость» и те конфликты, которые ею обусловлены, как предпосылку для диалога. Диалог среди людей с идентичными опытом, воззрениями и представлениями — мертвое дело. И: «Только глупцы живут в раю. Мыслящие люди живут в аду вечных вопросов и сомнений» (Ян Верих).

Герхард Шедль, директор Австрийского киноинститута

Содействие

Киноинститут финансируется из федерального бюджета. Он принимает свои решения самостоятельно на основании заключений комиссии, состоящей из независимых экспертов. С помощью Киноинститута и двух других содействующих киноискусству организаций в Австрии возможно собственное производство кинофильмов — от 10 до 15 проектов в год.

Ситуация в кино сложная: австрийские кинопредприятия в 1991 году продемонстрировали в 394 кинозалах (1990 — 399) 10,504 миллионам зрителей (1990 — 10,149 миллионам) более чем тысячу различных фильмов; возобновление показа фильмов прошлых лет дополнило 277 вновь предложенных зрителям фильмов (1990 — 292); при этом только 5 фильмов собрали более 300 000 зрителей; из половины всех показываемых в Австрии за год фильмов каждый едва ли собирает 5 000 зрителей.

Общегосударственный оборот коммерческого кино в 1991 году составил около 709 миллионов шиллингов (1990 — 643 миллиона шиллингов), при этом число зрителей в столицах земель составило две трети общего числа (только в Вене — 45 процентов). Около пяти шестых австрийских кинозалов приносят лишь 10 процентов общего оборота.

В Австрию ежегодно ввозится около 280 новых фильмов (для сравнения: в другую европейскую страну — Данию — 200 фильмов). На эти 280 картин, являющихся частью мировой продукции,

приходится 10—15 кинолент, созданных в Австрии. Таким образом, около 95 процентов составляют зарубежные фильмы, из них половина — европейских, половина — американских. Однако сборы на 80 процентов делают фильмы из США. Эта зависимость от международной киноиндустрии продолжается в области проката; более чем половина австрийских предприятий кинопроката являются де-факто филиалами американских; менее дюжины прокатчиков ставят в программу австрийские кинофильмы. Округляя цифры, есть 20 прокатчиков, причем каждый из них одну треть фильмов ввозит из-за рубежа. Одновременно он является владельцем кинозалов, и потому австрийский рынок, так сказать, направлен на эту узенькую дорожку. Существует еще вторая киносеть, которая, однако, не объединена с прокатом, она показывает прежде всего американское кино. Третья киносеть, соединенная с прокатом, импортирует европейские ленты, поэтому мы находимся в курьезной ситуации одной из немногих стран, где демонстрируется много европейских фильмов, хотя деньги приносят американские.

Из стоимости билета в кинотеатр, цена которого в Австрии около 80 шиллингов (включая налоги), в конце концов до производителей доходит около 15 шиллингов. Поэтому ясно, сколь трудно, а по сути невозможно в маленькой стране окупить деньги, вложенные в фильм. (Для сравнения: американские фильмы в целом окупают 99 процентов постановочных денег в своей стране, несмотря на то, что остаются 35 процентов американских картин, доход от которых ниже стоимости производства). Поэтому вопрос: «Нужно ли нам содействие киноискусству» — имеет один ответ: «Если нам нужно австрийской кино, если мы хотим, чтобы оно существовало, то ему необходимо содействовать». Австрия связана с различными европейскими странами соглашениями о совместном кинопроизводстве, с недавнего времени существует договор с Россией, уже два года мы готовим договор с Венгрией, я думаю, он скоро будет заключен. Австрия имеет договоры с Германией, Италией, Францией и Испанией и еще один договор с Югославией. Кроме того, нами подписана конвенция Совета Европы о многостороннем совместном производстве кинофильмов. Это должно облегчить производство копродукции. Сейчас нашим важнейшим партнером является Германия. Мы думаем, что новые демократии на Востоке могли бы стать действительно важными партнерами. Нас связывает многое — как общая история, так и культура, но мы не говорим на одном языке. Из-за того обстоятельства, что с Германией у нас общий язык, мы для нее всегда — младшие партнеры, и это еще более осложняет наши отношения по сравнению с отношениями с любой другой страной.

Киноинститут ежегодно имеет в своем распоряжении около 100 миллионов шиллингов. Мы поддерживаем кинопроцесс, начиная от создания киносценариев, производства, реализации и проката кинофильмов, от фестивальных презентаций, участия в ярмарках, повышения профессиональной квалификации и до структурно-преобразующих мероприятий. Таким образом, мы осуществляем частичное финансирование кино на всех этапах его создания — от идеи до архива. Кинопроизводство все время и почти полностью финансируется нами при участии других австрийских спонсоров. С 1981 года действует наш договор с Австрийским телевидением (кинотелевизионное соглашение), Австрийское радио ежегодно вносит для финансирования кинофильмов около 50 миллионов шиллингов.

С 1992 года существует Венский фонд финансирования кино с объемом финансирования, возросшим до 50 миллионов шиллингов. Этот фонд прежде всего концентрируется на экономических аспектах. Между прочим, под экономическими аспектами надо понимать также и совместное финансирование. Мы можем давать австрийские деньги на неавстрийский фильм без какого-либо дополнительного художественного или технического участия, если другая сторона на равных условиях обеспечивает постановку австрийского фильма по меньшей мере деньгами. Такая возможность появилась у нас начиная с марта 1993 года — мы содействуем итало-германской копродукции «Марио и волшебник» (режиссер Клаус Мария Брандауэр). Мы можем также поддерживать экономический аспект производства неавстрийского фильма, если он позволяет австрийцам найти работу, то есть в таких проектах должны участвовать австрийские кинодеятели.

С весны 1993 года Австрия — полноправный участник «Медиа» — программы поддержки кино европейским сообществом. Австрийский киноинститут представляет республику Австрия в программе «Медиа». Австрия участвует в европейском фонде содействия киноискусству ЕВРИМАГЕС (инициатива Совета Европы), там республика Австрия представлена также Киноинститутом. Большая часть нашей деятельности заключается в консультациях по всем вопросам, относящимся к кино, в особенности по экономическим и правовым. Мы пытаемся облегчить путь австрийского кинопроизводства в Европу.

В заключение одно критическое замечание к выступлениям, которые я слышал. Много раз ставился вопрос: «Как мы можем обратить страны Запада на Восток?» — что в значительной степени означает: «Как нам привлечь туда иностранный капитал?». Предпосылки сами создают последствия. Но равенство прав и возможностей важнее, чем дальнейшая эксплуатация тех стран, которые и без того отыскивают лишь скудные средства. Последнее — это неоколониализм в сглаженной форме. Я думаю, что необходимо стремиться к средне- и долгосрочным равным отношениям с партнерами. Мы развиваем такие процессы, когда можно прийти к сотрудничеству в рамках копродукций вопреки почти непреодолимым трудностям, например, при сопоставлении курсов валют.

Над переводами работали Н.Егорова, С.Цыркун, А.Урманчиева

ISKUSSTVO KINO

The oldest film magazine in Russia

published since 1931

One will find in the magazine:

- **film theory, history, critical essays, information, interviews, screenplays, references, bibliography**
- **all the necessary materials for film professionals**
- **information for film amateurs and connoisseurs of cinema, TV and video**
- **and just fascinating reading for everyone.**

if you put your ad in our magazine it will be known to

ALL THE BUSINESS PEOPLE IN THE RUSSIAN CINEMA

OUR REPRESENTATIVES OUTSIDE RUSSIA:

In USA, Canada and Latin America:

"PANORAMA OF RUSSIA" tel/fax: (617) 628-89-80

P.O. BOX 44-1658

Somerville, Massachusetts

02144, USA

other:

FA. KUBON & SAGNER tel: (089) 54218-0

Buchexport - Import GmbH fax: (089) 54218-218

Postfach 34 01 08 telex: 5 216 711 kusa d

D-80328 Munchen, 34

Our address:

9 Usievich St. 125319 Moscow Russia
tel. (7-095) 151-36-61, 151-64-81
fax (7-095) 151-02-72

14 C 68

General Importer:

8 СЕН 1993

Syndicate — ERLAN
J.V.ATER — MOSKAU
Tel: (095) 437 99 80
Fax: (095) 437 99 78

Gösser

КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1994 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Кэтрин Хепберн и
Спенсер Треси
в фильме «Женщина года»
(1942).
Мемуары
Гарсона Канина
об этих
выдающихся актерах
читайте в номере.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: материалы, посвященные современным актерским имиджам; таджикский синдром и кинематограф; французские деньги в русском кино; статьи Ю.Лейдермана «В поисках отсутствия» и А.Великановой «Инициация и эмиграция»; диалоги: В.Логинов — А.Ханютин «Загробная жизнь В.И.Ленина»; В.Г.Сорокин — В.В.Сорокин «Образ без подобия»; депутаты-кинематографисты А.Гербер и Ст.Говорухин — о судьбах России.

А также в рубрике **«Премьера «ИК»** о фильмах: «Кош ба кош», «Увлеченья», «Подмосковные вечера».

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Виктор Мережко о фильме «Курочка Ряба».
Александр Рехвиашвили о фильме «В треугольном круге».

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
В.Малявина о Тарковском.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике **«Голливудские хроники»**: Джин Гарсо. «Дорогой мистер Гейбл».
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Сюжеты и факты»**:
Советский фильм М.Антониони.

В рубрике **«Необязательные заметки»**:
А.Адабашьян о премиях «Феликс».

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Иштван Сабо. Милая Эмма, дорогая Бёбе.
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

В рубрике **«Сценарии»**:
Э.Лындина, А.Хван. «Вуаль».

5 УЧ